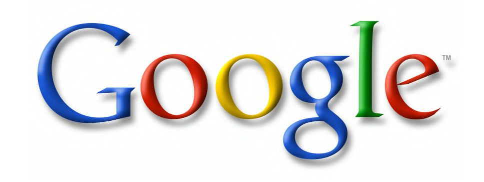

ПРОФ. Н. И. СТОРОЖЕНКО.



# ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

ЛЕКЦІИ, ЧИТАННЫЯ ВЪ МОСКОВСКОМЪ УНИВЕРСИТЕТѢ.

ИЗДАНІЕ УЧЕНИКОВЪ И ПОЧИТАТЕЛЕЙ.

МОСКВА.
Типографія Г. Лисснера и Д. Совко.
Воздвиженка, Крестовоздвиж. пер., д. Лисснера.
1908.

# Отъ издателей.

Общій элементарный курсъ по исторіи западно-европейской литературы, читанный проф. Н. И. Стороженкомъ въ Московскомъ университетѣ, нашелъ широкое распространеніе въ нѣсколькихъ литографированныхъ изданіяхъ. Давно уже чувствовалась настоятельная потребность въ печатномъ изданіи этого курса, несомнѣнно восполнившаго замѣтный пробѣлъ въ нашей научно-популярной литературѣ. Однако, покойный профессоръ, всегда строгій къ самому себѣ, не рѣшался обнародовать свои лекціи. Лишь незадолго передъ смертью Николай Ильичъ выразилъ желаніе, чтобы объ этомъ позаботились его ученики. Осуществленіемъ порученія, даннаго покойнымъ М. Н. Розанову, и является настоящее изданіе, выполненное при совмѣстномъ редакціонномъ сотрудничествѣ съ Е. Г. Брауномъ, А. Ѳ. Лютеромъ и В. К. Мюллеромъ.

Въ основу изданія положены подлинныя рукописи профессора, служившія ему при чтеніи лекцій. Къ сожалѣнію, значительная часть ихъ, соотвѣтствующая почти половинѣ всего курса, оказалась утраченной. Въ такихъ случаяхъ приходилось класть въ основу текстъ литографированнаго изданія, тщательно очищая его отъ всѣхъ, неизбѣжныхъ въ подобныхъ студенческихъ изданіяхъ неисправностей, ошибокъ и искаженій.

Кромѣ возстановленія подлиннаго текста въ его истинномъ видѣ съ провѣркою самыхъ мелкихъ деталей, редакторы задались цѣлью переработать курсъ въ предуказанномъ самимъ профессоромъ направленіи — восполнить

случайные пропуски и приспособить лекціи не только для университетскихъ слушателей, но и для широкаго круга читателей, ищущихъ знакомства съ основными фактами западно-европейскаго литературнаго развитія. Важнѣйшими дополненіями являются отсутствовавшіе въ литографированномъ изданіи отдѣлы о Петраркѣ, Боккаччьо, какъ гуманистѣ, испанской плутовской новеллѣ, „Донъ-Кихотѣ“ Сервантеса и Шиллерѣ. Всѣ эти отдѣлы заимствованы, съ необходимыми сокращеніями, или изъ подлинныхъ рукописей другихъ, болѣе обширныхъ курсовъ профессора, или изъ его печатныхъ статей. Болѣе мелкія и довольно многочисленныя вставки въ различныя части курса дѣлались также исключительно по источникамъ, вышедшимъ изъ-подъ пера самого профессора. Редакторы всегда относились къ тексту Н. И. Стороженка съ крайнею бережностью и позволяли себѣ дѣлать личныя вставки въ очень рѣдкихъ случаяхъ, только по необходимости. Поэтому, несмотря на значительныя дополненія, во всемъ курсѣ наберется всего нѣсколько фразъ, которыя Николаю Ильичу не принадлежатъ. Въ силу указаннаго принципа переработки, нѣкоторыхъ писателей (какъ Аріосто и Тассо), нигдѣ не затронутыхъ профессоромъ, пришлось пропустить.

Въ цѣляхъ приспособленія курса для широкаго круга читателей редакторы позволили себѣ нѣкоторыя сокращенія, выпустивъ отдѣлы, не укладывавшіеся въ общую схему курса (отдѣлъ объ итальянской драмѣ XVIII в.), или не соотвѣтствовавшіе его общему характеру обиліемъ фактическихъ подробностей (отдѣлъ объ испанскихъ драматургахъ школы Лопе де Веги и Кальдерона). Съ тою же цѣлью редакторами прибавлены библіографическія указанія послѣ каждаго болѣе или менѣе законченнаго отдѣла курса. Не задаваясь вовсе цѣлью дать исчерпывающую предметъ библіографію, они стремились указать по каждому отдѣлу только пособія на русскомъ языкѣ и притомъ такія, которыя, по ихъ мнѣнію, наиболѣе пригодны читателю для расширенія и углубленія элементарныхъ свѣдѣній, почерпнутыхъ въ курсѣ. По-

нятно, что указанныя пособія не могли быть всѣ одинаково высокаго достоинства: приходилось считаться съ ограниченностью русской литературы по нѣкоторымъ вопросамъ.

Всѣ замѣчанія критики будутъ приняты съ благодарностью и использованы въ слѣдующемъ изданіи.

Доходъ съ выпускаемаго курса будетъ употребленъ на изданіе другихъ курсовъ лекцій Н. И. Стороженка. Къ печати намѣчены: 1) Исторія западно-европейской драмы новаго времени (англійская, нѣмецкая, французская, испанская и итальянская драма съ эпохи Возрожденія по XIX в.); 2) Шекспиръ; 3) Исторія литературы эпохи Возрожденія въ Италіи, Германіи и Франціи; 4) Очеркъ исторіи англо-американской литературы.

3 февраля 1908 г.

# ВВЕДЕНІЕ.

Первый вопросъ, который приходится разсмотрѣть историку литературы, это вопросъ о томъ, что̀ такое литература и какой объемъ заключаетъ въ себѣ понятіе исторіи литературы? Вопросъ этотъ не такъ элементаренъ, какъ можетъ показаться на первый взглядъ; онъ допускаетъ различныя толкованія, различныя рѣшенія, отъ которыхъ зависитъ не только объемъ, но отчасти и самый характеръ преподаванія.

Предположимъ, что мы включаемъ въ исторію литературы извѣстнаго народа все, что написано на языкѣ этого народа, т.-е. на ряду съ произведеніями художественными поставимъ массу сочиненій научнаго характера или юридическихъ актовъ, или дипломатическихъ документовъ—отъ этого не только объемъ предмета увеличится въ нѣсколько разъ, но и самый методъ изученія будетъ другой, ибо нельзя къ научному сочиненію или юридическому акту прилагать ту же мѣрку, какъ къ произведеніямъ художественнымъ. Уже въ концѣ XVIII столѣтія Гердеръ высказалъ мысль, что литература извѣстнаго народа не есть совокупность всѣхъ произведеній, написанныхъ на языкѣ народа, но только такихъ, въ которыхъ отражается его умственная физіономія. Это опредѣленіе, много способствовавшее ограниченію объема исторіи литературы и позволявшее исключить изъ исторіи литературы массу спеціальныхъ произведеній, тѣмъ не менѣе не рѣшаетъ вопроса, не выдѣляетъ литературы въ отдѣльную науку, ибо въ немъ смѣшаны задачи исто-

ріи культуры съ чисто литературными задачами. Кто не знаетъ, что многія произведенія, имѣющія громадное культурное значеніе, какъ отражающія въ себѣ умственную физіономію создавшаго ихъ народа, напримѣръ, памятники римскаго законодательства, не должны быть вносимы въ исторію литературы. Итакъ, должна же быть какая-нибудь черта, отдѣляющая памятникъ, имѣющій культурное значеніе, отъ памятника литературнаго. Черта эта заключается не въ чемъ иномъ, какъ въ художественности и литературномъ талантѣ. Только присутствіе художественнаго элемента даетъ право извѣстному произведенію на мѣсто въ исторіи литературы. На памятники въ родѣ „Русской Правды" или „Стоглава" можно ссылаться для характеристики эпохи, но ихъ нельзя изучать такъ, какъ мы изучаемъ, напримѣръ, „Слово о полку Игоревѣ". Нѣмецкій ученый Штейнталь прекрасно иллюстрируетъ эту мысль сравненіемъ произведеній греческаго философа Платона и англійскаго юмориста Свифта. По его словамъ, первый изъ нихъ все-таки остался бы великимъ философомъ, все-таки занялъ бы почетное мѣсто въ исторіи культуры, если бы, подобно Сократу, не написалъ ни одной строки, потому что ученики его, слышавшіе его ученіе изъ его устъ, могли бы изложить это ученіе даже полнѣе, чѣмъ сдѣлалъ это онъ самъ въ своихъ діалогахъ. Но Платонъ не только философъ, но и писатель: какъ философъ, онъ относится къ исторіи философіи или къ исторіи культуры; какъ писатель, обнаружившій въ своихъ діалогахъ замѣчательный литературный талантъ, онъ съ полнымъ правомъ можетъ требовать себѣ мѣсто въ исторіи литературы. Но куда бы мы отнесли Свифта, если бы онъ не былъ писателемъ? Его характеръ, его судьба, его произведенія представляютъ интересъ только для исторіи литературы, внѣ которой онъ, при всемъ своемъ талантѣ, подвергся бы забвенію, какъ милліоны ему подобныхъ. Историкъ культуры имѣетъ полное право

упомянуть о немъ вскользь или даже совсѣмъ пропустить его; произведенія его не имѣютъ большого культурнаго значенія, ибо самая эпоха отразилась въ нихъ такъ субъективно и неполно, что только съ большою осторожностью можно ими пользоваться для ея характеристики. Только для исторіи литературы онъ имѣетъ значеніе по своему громадному сатирическому таланту, и только она одна имъ и занимается.

Изъ приведенныхъ примѣровъ ясно, что исторія литературы имѣетъ свой особый матеріалъ и свой особый критеріумъ для оцѣнки этого матеріала. Критеріумъ этотъ есть прежде всего критеріумъ художественный, оцѣнивающій литературный талантъ писателя. Выраженіе „литературный талантъ“ не нужно понимать исключительно съ формально-эстетической точки зрѣнія и видѣть въ писателѣ только художника формы. Конечно, способность творить живые типическіе образы и ими производить иллюзію всегда останется первенствующею способностью художника — conditio sine qua non его успѣха, но съ ней нужно поставить рядомъ способность проникать въ сущность дѣйствительности, въ глубину человѣческаго сердца и озарять свое созданіе свѣтомъ идеи и нравственнаго идеала. Сфера литературнаго созерцанія есть сфера внутренней жизни человѣка, его нравственныхъ и общественныхъ идеаловъ. Итакъ, литературный талантъ есть сумма изъ двухъ слагаемыхъ: изъ способности проникновенія въ сущность жизни и изъ способности воспроизводить свои наблюденія въ живыхъ образахъ, дающихъ иллюзію дѣйствительности. Если въ литературномъ произведеніи не достаетъ одного изъ этихъ слагаемыхъ, то оно не можетъ быть названо художественнымъ и не заслуживаетъ подробнаго разбора, но зато, если эти качества встрѣчаются намъ въ произведеніи историка, занятаго художественнымъ возсозданіемъ прошедшаго, или публициста, оцѣнивающаго дѣйствительность съ точки зрѣнія

своихъ общественныхъ идеаловъ, или, наконецъ, критика, объясняющаго намъ смыслъ и значеніе созданныхъ художникомъ типовъ, то историкъ литературы имѣетъ полное право внести эти произведенія, составляющія переходъ отъ литературы къ наукѣ, въ свое изложеніе, конечно, обращая главное вниманіе на ихъ литературныя достоинства.

Опредѣливъ объемъ понятія литературы, слѣдуетъ перейти къ методу изученія литературныхъ произведеній. Подробный разборъ главнѣйшихъ критическихъ теорій, оцѣнка методовъ эстетическаго, историческаго, сравнительнаго и другихъ завела бы насъ слишкомъ далеко. Приходится ограничиться только заявленіемъ, что въ каждой изъ существующихъ критическихъ теорій много справедливаго; несправедливо только притязаніе каждой изъ нихъ на исключительное преобладаніе. Такъ какъ литературное произведеніе есть явленіе сложное, заключающее въ себѣ нѣсколько сторонъ, то и критика его не должна впадать въ односторонность, а постараться выяснить всѣ стороны извѣстнаго произведенія. Отправляясь отъ главнаго положенія, выработаннаго исторической критикой, что каждое литературное произведеніе есть продуктъ окружающей среды, критикъ долженъ прежде всего выяснить нити, связывающія его съ духомъ премени, руководящими идеями эпохи и требованіями публики. Изслѣдованіе это должно служить базисомъ для дальнѣйшихъ заключеній критика. Но художественное произведеніе не есть только продуктъ извѣстной среды; оно есть также продуктъ творческой фантазіи автора, поэтому его нужно изучать не только въ связи съ идеями эпохи, но и съ міромъ идеаловъ самого художника. Для рѣшенія этого вопроса нужно познакомиться съ исторіей его развитія, опредѣлить тѣ вліянія, которымъ онъ подвергался, тотъ литературный кружокъ, къ которому онъ относится, какъ часть къ цѣ-

лому; здѣсь критика историческая незамѣтнымъ образомъ перейдетъ въ біографическую. Опредѣливъ отношеніе разбираемаго произведенія къ идеямъ эпохи и идеаламъ его творца, критикъ можетъ перейти къ оцѣнкѣ произведенія со стороны художественной. Здѣсь капитальнымъ вопросомъ является вопросъ объ оригинальности сюжета и его освѣщеніи; для рѣшенія этого вопроса придется прибѣгнуть къ методу сравнительному — сравнить разбираемое произведеніе съ другими, написанными на тотъ же сюжетъ, если таковыя были, и выяснить, въ чемъ въ данномъ случаѣ состояла оригинальность автора. Только опредѣливъ степень оригинальности произведенія, критикъ можетъ перейти къ оцѣнкѣ художественнаго плана, типичности образовъ, стиля и т. п. Но этого мало. Въ каждомъ художественномъ произведеніи, кромѣ достоинствъ эстетическихъ, кромѣ чертъ мѣстныхъ, временныхъ, біографическихъ, есть еще достоинства психологическія — способность проникнуть въ глубь человѣческаго сердца и узнать его сокровенныя стремленія. Благодаря этимъ достоинствамъ произведеніе становится откровеніемъ человѣческой души, а созданные художникомъ образы перерастаютъ національныя, мѣстныя рамки и становятся вѣчными идеалами человѣческаго духа; на эту общечеловѣческую сторону должно быть обращено особое вниманіе критика, ибо универсальность идеи и мотивовъ есть первое условіе прочности литературнаго произведенія. Если мы прибавимъ къ этому, что бываютъ произведенія, въ которыхъ, кромѣ того, проводятся извѣстныя философскія или нравственныя идеи, то мы поймемъ, какъ широка должна быть сфера созерцанія историка литературы, которому поочередно приходится быть и историкомъ, и моралистомъ, и эстетикомъ, и психологомъ, и соціологомъ. Конечно, далеко не всѣ литературныя произведенія требуютъ для своего объясненія соединенія въ критикѣ всѣхъ этихъ достоинствъ. Произ-

веденія средневѣковой литературы, напримѣръ, средневѣковой эпосъ, слишкомъ наивны, чтобы къ нимъ прилагать тотъ способъ изученія, который прилагается къ произведеніямъ сознательнаго художественнаго творчества; тѣмъ не менѣе всѣ указанные выше пріемы критики нужно имѣть въ виду, чтобы примѣнять ихъ по частямъ или въ цѣломъ, по мѣрѣ надобности, даже къ произведеніямъ средневѣковой литературы, каковы, напримѣръ, пѣсни трубадуровъ или поэма Данте.

Познакомить съ массой литературныхъ памятниковъ отъ X до конца XVIII вѣка въ краткомъ очеркѣ нѣтъ никакой возможности. Поневолѣ приходится ограничиться общей характеристикой различныхъ литературныхъ теченій и исторіей развитія главнѣйшихъ родовъ и видовъ поэзіи въ ихъ наиболѣе талантливыхъ представителяхъ.

## Отдѣлъ первый: Литература средневѣковая.

---

Для удобства изложенія естественно сосредоточить изученіе средневѣковой европейской литературы вокругъ нѣкоторыхъ общихъ пунктовъ, бывшихъ вмѣстѣ съ тѣмъ и моментами въ культурной жизни средневѣкового общества. Такими моментами были, во-первыхъ, *христіанство* съ его проповѣдью любви и нравственнаго совершенства, создавшее цѣлую массу легендъ, житій, мистерій, духовныхъ стиховъ и т. д.; во-вторыхъ, *феодализмъ* съ его идеализаціей въ рыцарствѣ и поэзіи трубадуровъ и, въ-третьихъ, появленіе третьяго сословія, *буржуазіи,* и вліяніе этого факта на литературу, выразившееся прежде всего въ отрицательномъ отношеніи къ идеаламъ католицизма и рыцарства.

*Въ качествѣ пособій для изученія средневѣковой литературы можно рекомендовать:* Коршъ и Кирпичниковъ. Исторія всеобщей литературы, т. II (для общаго обзора); для французской литературы — Лансонъ. Исторія французской литературы, т. I. М. 1897. Gaston Paris. La littérature française au moyen âge. Paris 1888; для нѣмецкой — Шереръ. Исторія нѣмецкой литературы въ переводѣ Пыпина, т. I. С.-Пб. 1893. Фохтъ и Кохъ. Исторія нѣмецкой литературы. Пер. Погодина. С.-Пб. 1901; для англійской — Жюссеранъ. Исторія англійскаго народа въ его литературѣ, т. I. С.-Пб. 1903, изд. О. Поповой. Ten Brink. Geschichte der englischen Literatur, Strassburg 1877—1893, 2 Bände, и для итальянской — Гаспари. Исторія итальянской литературы, т. 1. Переводъ Бальмонта. М. 1895.

## I. Литература католичества.

ство. Отправляясь отъ того положенія, что христіанство было важнымъ факторомъ въ созданіи средневѣкового міросозерцанія, имѣющаго громадное значеніе и для литературы, предпошлемъ изложенію памятниковъ литературы очеркъ развитія христіанства въ западной Европѣ. Появленіе малочисленной и малообразованной общины христіанской среди разрушающагося язычества, быстрые успѣхи проповѣди, наконецъ, побѣда христіанства и возведеніе его въ государственную религію—это такіе факты, мимо которыхъ нельзя пройти историку западной литературы.

Что же были за причины, содѣйствовавшія быстрому развитію христіанства въ древнемъ мірѣ, и что новаго внесло оно въ оборотъ идей античнаго міросозерцанія? Вопросы эти рѣшались различно представителями различныхъ историческихъ направленій. Писатель-католикъ Озанамъ въ своемъ сочиненіи „Цивилизація Европы въ V вѣкѣ“ утверждаетъ, что тайна успѣховъ христіанства заключалась въ новости провозглашенныхъ имъ идей равенства и братства, шедшихъ въ разрѣзъ со всѣми античными идеями, что, какъ скоро эти идеи были введены въ общественное сознаніе древняго міра, онъ долженъ былъ рухнуть. Напротивъ того, историкъ-раціоналистъ Бокль доказываетъ, что въ области нравственныхъ идей христіанство новаго внесло очень мало, что его нравственныя предписанія были извѣстны раньше и что тайна успѣховъ христіанства заключается не въ немъ самомъ, а въ томъ безвыходномъ положеніи, въ которомъ находилось древнее общество, извѣрившееся въ своихъ боговъ и жаждавшее религіознаго обновленія.

Послѣднее объясненіе не рѣшаетъ вопроса о быстрыхъ успѣхахъ христіанства, но безспорно то, что безотрадное положеніе, въ которомъ находилось античное обще-

ство, могло способствовать распространенію христіанства, могло дать ему благопріятную почву. Но сила всякаго культурнаго начала состоитъ въ томъ, что оно носитъ въ самомъ себѣ источникъ обновленія. Историческія обстоятельства могли усилить или ослабить его дѣйствіе, но не могли измѣнить его природы, слѣдовательно, для разъясненія вопроса о поразительно быстрыхъ успѣхахъ христіанства нужно, во-первыхъ, бросить взглядъ на почву, на условія, способствовавшія его распространенію, и, во-вторыхъ, сопоставивъ между собою нравственные принципы язычества и христіанства, вывесть отсюда, что̀ было внесено христіанствомъ такого, что должно было способствовать нравственному обновленію человѣчества. Каждая новая религія, вступая на новую почву, eo ipso вступаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ въ борьбу съ отживающей религіей, раньше ея владѣвшей народнымъ сознаніемъ.

Каковъ же былъ характеръ римскаго политеизма, съ которымъ прежде всего должно было столкнуться христіанство? Изъ характеристики его, сдѣланной Гастономъ Буасье, видно, что римская религія не была религіей, которая была бы способна удовлетворить религіозному настроенію человѣка. Въ ней не было ничего грандіознаго, ничего возвышающаго душу и удовлетворяющаго мистическимъ стремленіямъ людей. Римскія божества представляли собою прозаическія абстракціи, которыя не имѣли никакой индивидуальности и о которыхъ не разсказывалось никакихъ легендъ. Римская религія имѣла государственный характеръ, имѣла въ виду интересы общества, а не интересы духовнаго возрожденія отдѣльныхъ личностей. Хотя во главѣ Олимпа стоялъ Юпитеръ, но это не былъ греческій Зевсъ, а холодный прозаическій абстрактъ. Вокругъ Юпитера группировались другія, меньшія божества: Лары, Пенаты, Геніи. Едва ли въ какой-либо религіи было столько мелкихъ божествъ,

какъ въ религіи римской. На основаніи римскихъ священныхъ книгъ (indigitamenta) мы можемъ привести рядъ божествъ, у которыхъ были свои спеціальныя обязанности, напримѣръ, было божество перваго дѣтскаго крика, первыхъ дѣтскихъ словъ; когда отнимали ребенка отъ груди, то обращались къ богинѣ Educa; другія божества укладывали ребенка спать; когда ребенокъ начиналъ ходить, то молились четыремъ божествамъ, изъ которыхъ два охраняли его, когда онъ выходилъ изъ дому, а остальныя два—когда онъ возвращался домой. Кромѣ того, было еще божество страха, кашля, лихорадки, божество цѣломудрія, божество Salus populi Romani, божество таможни и т. д.

Такая дѣтская и сухая религія могла удовлетворять только народъ, находившійся въ дѣтскомъ періодѣ развитія, но по мѣрѣ распространенія знаній, знакомства съ философскими ученіями Греціи, она теряла свое значеніе, и въ эпоху основанія христіанства римскій политеизмъ былъ уже расшатанъ. Извѣстно, что Юлій Цезарь публично объявилъ, что онъ не вѣритъ въ боговъ, и это заявленіе не покажется страннымъ, если мы вспомнимъ, что въ эпоху Юлія Цезаря Римъ былъ наводненъ чужеземными богами, которые были приняты въ Пантеонъ и пользовались поклоненіемъ народа наравнѣ съ мѣстными божествами. Съ теченіемъ времени это скептическое отношеніе къ религіи все болѣе и болѣе распространялось въ интеллигентномъ обществѣ. „На дѣтскія сказки, — говоритъ Плиній, — похоже то, что боги вступали въ браки между собою, но что отъ нихъ не было потомства; что одни были сѣдые и старые, а другіе — юные“. Извѣстный сатирикъ Ювеналъ, консерваторъ во всемъ, кромѣ религіи, говоритъ, что только дѣти способны вѣрить въ подземное царство.

Въ греко-римскомъ мірѣ существовали моральныя ученія эпикурейцевъ и стоиковъ, распространявшіяся среди

образованныхъ классовъ общества. А между тѣмъ въ массахъ потребность религіознаго обновленія становилась все сильнѣе и сильнѣе. И вотъ, въ то время, когда неудовлетворенный человѣческій духъ, изсушенный сомнѣніями, жаждалъ освѣжиться вѣрою и надеждою, появилось христіанство. Смотря на христіанство съ исторической точки зрѣнія, какъ на фактъ, нельзя не признать, что ни одна изъ религій не заключала въ себѣ столько разнообразныхъ элементовъ, способныхъ обновить человѣчество, какъ религія христіанская. Хотя христіанство и выросло на почвѣ юдаизма, но въ немъ было нѣчто такое, чего нѣтъ въ юдаизмѣ; прежде всего христіанство по природѣ своей было религіей космополитической: оно раскрываетъ объятія всему народу, всему міру — самъ Основатель божественнаго ученія призываетъ къ себѣ всѣхъ несчастныхъ, а великій пропагандистъ христіанства, ап. Павелъ, провозглашаетъ, что для христіанства нѣтъ еврея, нѣтъ эллина, а есть только человѣкъ. Нѣкоторыя черты ученія стоиковъ, правда, представляютъ значительное сходство съ христіанствомъ, напримѣръ, ученіе о равенствѣ людей, о любви къ ближнему, о прощеніи обидъ, но, несмотря на это, между стоиками и христіанами есть большое различіе: стоицизмъ разсчитываетъ только на избранныхъ; напротивъ того, принципы христіанской морали настолько просты и доступны каждому, что могли увлечь народныя массы. Поэтому принципъ равенства людей, проповѣдуемый стоиками, такъ и остался простою формулою, оказавшею очень мало вліянія на жизнь, тогда какъ принципъ равенства въ христіанствѣ выразился въ признаніи равноправности мужчинъ и женщинъ. Христіанскій бракъ не былъ только обрядомъ: это былъ союзъ двухъ равноправныхъ существъ къ взаимному совершенствованію. Освободивъ женщину, давъ ей равное положеніе съ мужчиной, христіанство привлекло ее къ себѣ и такимъ образомъ вдвое увеличило свои силы.

Но главнымъ преимуществомъ христіанства было то, что въ немъ нравственный подвигъ былъ освященъ религіей, что культъ любви и самоотверженія былъ въ немъ связанъ съ надеждою на безсмертіе и вѣчное блаженство. Единствомъ религіи и морали объясняется тотъ энтузіазмъ, который христіанство сообщило своимъ послѣдователямъ. За нравственное совершенство, за отреченіе себя во имя Христа вѣрующему, безъ различія народности, пола и общественнаго положенія, было обѣщано вѣчное блаженство на небесахъ. Въ силу этого смерть утратила для вѣрующаго всѣ свои ужасы, и эта вѣра не замедлила сообщить христіанамъ необходимый энтузіазмъ и презрѣніе къ смерти. „Эти несчастные,— пишетъ Лукіанъ о христіанахъ, — вполнѣ убѣждены, что они будутъ жить вѣчно; оттого они презираютъ смерть, лишь бы приблизиться къ обѣщанной вѣчности".

Если къ этимъ внутреннимъ причинамъ еще прибавить внѣшнюю стройную организацію христіанской общины въ Римѣ и особое, преобладающее значеніе Рима, какъ предполагаемаго поприща дѣятельности и мученій св.Петра, котораго самъ Господь назвалъ краеугольнымъ камнемъ церкви, то мы поймемъ, почему христіанство въ формѣ католицизма распространилось въ западной Европѣ и почему свѣтская власть въ лицѣ Карла Великаго поспѣшила вступить съ нимъ въ союзъ, еще болѣе упрочившій высокое положеніе римскаго первосвященника.

Сдѣлавъ характеристику христіанства и указавъ на причины, содѣйствовавшія громадному распространенію его, переходимъ къ вопросу о вліяніи христіанства на нравственное состояніе языческаго общества.

Что христіанство съ его проповѣдью любви къ ближнему, съ его призывомъ къ нравственному совершенству должно было благотворно повліять, и дѣйствительно повліяло, на языческое общество — въ этомъ не можетъ быть сомнѣній. Св. Юстинъ, дѣлая сопоставленіе

жизни языческой до и послѣ принятія христіанства, выражается такъ: „Прежде мы были преданы разврату, теперь полюбили нравственную чистоту; прежде у насъ не было иной цѣли, какъ накопить богатство, теперь мы охотно дѣлимся нашими богатствами съ бѣдняками; прежде, раздѣляемые различными исповѣданіями, мы ненавидѣли другъ друга, теперь мы живемъ дружно и молимся за враговъ нашихъ“.

Вліяніе католическаго духовенства, какъ представителя силы нравственной, было громадно: ему, главнымъ образомъ, принадлежитъ заслуга пріобщенія варваровъ къ болѣе мягкимъ формамъ жизни. Въ тѣ смутныя времена, когда самоуправство замѣняло законъ, когда грабежи и убійства были ежедневными событіями, учрежденіе монастырей, подъ защиту которыхъ могли укрыться преслѣдуемые, было въ высшей степени благодѣтельно. Эти убѣжища благочестія, распространявшія вокругъ себя кроткій свѣтъ вѣры и любви, эти разсадники культуры были свѣточами среди всеобщаго мрака.

Была, впрочемъ, одна сторона въ отношеніяхъ монастырей къ мірянамъ, которая сильно мѣшала здоровому развитію человѣческой личности въ средніе вѣка, — это отождествленіе нравственности съ аскетизмомъ. Выдвинутый духовенствомъ аскетическій идеалъ, прославленный въ легендахъ, житіяхъ, видѣніяхъ, сообщилъ одностороннее направленіе средневѣковой этикѣ и оказалъ вредное вліяніе на науку, литературу и искусство. Первоначально, впрочемъ, онъ не входилъ въ идеалъ христіанской богоугодной жизни. Христіанскіе писатели первыхъ вѣковъ христіанства выражаются объ этомъ весьма опредѣленно: „Мы не обитаемъ въ лѣсахъ, — говоритъ писатель II вѣка Тертулліанъ, — мы не исключаемъ себя добровольно изъ жизни, мы носимъ оружіе, путешествуемъ, занимаемся торговлей, словомъ — живемъ, какъ всѣ“. Въ одномъ сочиненіи, приписываемомъ Василію

Великому, встрѣчается даже сильная діатриба противъ аскетизма.

Несмотря на эти протесты, число лицъ, убѣгавшихъ отъ соблазновъ міра, постепенно увеличивалось; эта страсть еще болѣе усилилась подъ вліяніемъ гоненій. Удалившіеся въ пустыню отшельники старались превзойти другъ друга подвигами аскетизма. Такъ, объ одномъ отшельникѣ разсказывалось, что онъ никогда не умывался и носилъ свою тунику до тѣхъ поръ, пока она не распадалась въ куски; въ легендѣ о св. Макаріи Александрійскомъ говорится, что этотъ святой въ продолженіе шести мѣсяцевъ спалъ ходя и выставлялъ свое тѣло на съѣденіе мухамъ и осамъ.

Таковы были идеалы нравственнаго совершенства, которые Востокъ предлагалъ Западу.

Легенда.

Впрочемъ, многія легенды свидѣтельствуютъ, что западные аскеты не уступали восточнымъ. Они точно также безповоротно разрывали связи съ міромъ и все время проводили въ аскетическихъ упражненіяхъ. Таковъ былъ, напримѣръ, св. Сеношъ, жившій въ пещерѣ близъ Пуатье, носившій на рукахъ и ногахъ тяжелыя вериги, истощавшій себя безсонницей. Таковъ былъ св. Вульфилахъ, который удалился въ Арденскій лѣсъ и тамъ въ продолженіе многихъ лѣтъ повторялъ подвигъ Симеона Столпника: онъ стоялъ съ вытянутой рукой до тѣхъ поръ, пока она не потеряла способности сгибаться. Одинъ изъ самыхъ интересныхъ типовъ выведенъ въ легендѣ о св. Алексіи, которая въ XI вѣкѣ была уже переложена на французскіе стихи. Св. Алексій происходилъ изъ знатной римской семьи. Онъ съ дѣтства почувствовалъ желаніе посвятить себя Богу. Стараясь отклонить его отъ этого намѣренія, его родители прибѣгли къ женитьбѣ, но это средство оказалось напраснымъ: въ первый же день своей свадьбы, оставшись наединѣ съ невѣстой, онъ объявилъ ей, что хочетъ посвя-

тить себя Богу, ушелъ изъ дому и удалился въ пустыню. Тамъ онъ въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ предавался молитвѣ и аскетическимъ подвигамъ. Святость его была такъ велика, что однажды самъ Господь явился ему во снѣ и повелѣлъ возвратиться въ Римъ. Онъ пришелъ домой блѣдный, исхудалый, такъ что никто его не узналъ; ему отвели конуру, гдѣ онъ провелъ много лѣтъ въ постѣ и молитвѣ, подвергаясь насмѣшкамъ слугъ. Ему часто приходилось быть свидѣтелемъ сценъ, гдѣ мать, отецъ и сестры оплакивали его, вспоминая о немъ. Одно слово могло бы утѣшить ихъ, но онъ не сказалъ его: до того религіозный энтузіазмъ ожесточилъ его. Наконецъ, по прошествіи нѣсколькихъ лѣтъ, онъ умираетъ и оставляетъ письмо, гдѣ называетъ себя. Когда родные его читали письмо, показалась процессія, пришедшая по указанію ангела изъ Рима за тѣломъ его. Естественно ожидать, что къ сѣтованіямъ его семьи присоединятся упреки въ его безсердечности, но ничего подобнаго не было: родные святого не произнесли ни слова упрека за причиненныя имъ страданія, они молились за него и благословляли.

Второй типъ святого, очень часто встрѣчающійся въ западныхъ легендахъ, это типъ миссіонера, проповѣдующаго христіанство варварамъ. Таковы были: св. Бонифацій, просвѣтитель Германіи, св. Патрикъ и Коломбанъ, просвѣтители Ирландіи. Особенно интересна легенда о св. Коломбанѣ, который изъ Ирландіи отправился проповѣдовать христіанство въ Галлію. Но прежде, чѣмъ онъ удовлетворилъ своему призванію, ему пришлось выдержать борьбу съ семьей. Истощивъ всѣ убѣжденія, мать его легла на порогъ и сказала, что онъ можетъ итти, только перешагнувъ черезъ ея тѣло. Св. Коломбанъ перекрестился, обливаясь слезами, перешагнулъ черезъ мать и ушелъ въ монастырь. Тихая жизнь была не по душѣ ему: его героическая и великая душа

жаждала подвиговъ и мученичества. Прибывши въ Галлію, онъ выбралъ тамъ себѣ мѣсто дикое, построилъ монастырь и сталъ заниматься проповѣдничествомъ. Онъ пріобрѣлъ такое громадное вліяніе на жителей, что они приписывали ему силу повелѣвать звѣрями и птицами; такъ, разсказываютъ, что однажды, странствуя въ горахъ, онъ встрѣтился съ медвѣдемъ и укротилъ его. Легенда разсказываетъ также объ отношеніяхъ его къ королю бургундскому Тьерри, внуку страшной Брунгильды. Онъ смѣло обличалъ развратнаго короля и, приглашенный благословить незаконнаго сына короля, отказался и ушелъ. При этомъ, о, чудо! дворецъ задрожалъ до основанія. За это король велѣлъ преслѣдовать монаховъ основаннаго Коломбаномъ монастыря. Узнавъ объ этомъ, святой потребовалъ объясненій у короля. На приглашеніе благословить пищу онъ отказался, говоря: „Не подобаетъ устамъ служителя Божія оскверняться, вкушая пищу такого злодѣя". Смущенный такимъ мужествомъ, король обѣщалъ прекратить преслѣдованія, но онъ боялся своей бабки, послушался ея, и преслѣдованія продолжались. Тогда св. Коломбанъ пишетъ королю письма plenae verberibus и обѣщаетъ предать его проклятію. Раздраженный Тьерри сослалъ его въ Безансонъ и заключилъ въ тюрьму, но святой однимъ словомъ разбиваетъ оковы и уходитъ, уводя съ собою всѣхъ заключенныхъ.

Теперь перейдемъ къ третьему типу святыхъ, встрѣчающемуся въ западныхъ легендахъ,— типу самому привлекательному, къ человѣколюбцамъ и защитникамъ народа отъ притѣсненій властей. Таковы были св. Авитъ, св. Жерменъ, св. Элуа и др. О св. Жерменѣ легенда разсказываетъ, что вся его жизнь была посвящена подвигамъ милосердія, выкупу рабовъ и плѣнныхъ. „Никто не можетъ счесть, — говоритъ біографъ святого, — сколько людей спасъ отъ рабства этотъ святой.

Когда онъ издерживалъ всѣ свои деньги, то становился мраченъ; если же ему удавалось достать денегъ, то говорилъ: „Возблагодаримъ Бога, пославшаго намъ ихъ для выкупа братьевъ нашихъ". При этихъ словахъ лицо его прояснялось, морщины исчезали на челѣ. Нѣчто подобное разсказываетъ легенда и о св. Элуа, который былъ замѣчательнымъ художникомъ. Онъ дѣлалъ различныя вещи изъ дерева и золота и зарабатываемыя деньги всѣ отдавалъ на богоугодныя дѣла. Милосердіе его было столь велико, что оно распространялось даже на преступниковъ. Однажды онъ встрѣтилъ на дорогѣ преступниковъ, которыхъ вели на казнь. Святой помолился, и съ неба спустился туманъ, скрылъ преступниковъ изъ глазъ часовыхъ, и они спаслись бѣгствомъ. Даже по смерти этого великаго святого гробъ его совершалъ чудеса. Однажды къ нему прикоснулся человѣкъ, закованный въ цѣпи, и цѣпи распались.

Исторія легенды почти современна возникновенію христіанства. Въ христіанской церкви былъ обычай отмѣчать имена мучениковъ христіанскихъ, съ указаніемъ года смерти и рода казни; это, такъ сказать, первое зерно, откуда развилась легенда. Отцомъ легенды считается извѣстный Іеронимъ, который изложилъ нѣкоторыя восточныя легенды, дошедшія до насъ. Въ VI вѣкѣ потребность въ житіяхъ святыхъ стала такъ настоятельна, что епископъ Григорій Турскій посвятилъ нѣсколько сочиненій для удовлетворенія этой потребности. То, что сдѣлалъ Григорій для французскихъ святыхъ, то сдѣлали для нѣмецкихъ святыхъ св. Ноткеръ и св. Рабанъ Мавръ и для англійскихъ — Беда Достопочтенный (Beda Venerabilis). Къ XIII вѣку относится замѣчательный сборникъ житій святыхъ, составленный генуэзскимъ епископомъ Яковомъ de Voragine. Этотъ сборникъ извѣстенъ подъ названіемъ *„Золотая легенда"* *(Legenda Aurea)*. При составленіи его епископъ поль-

зовался хрониками, житіями святыхъ и народными разсказами. Едва ли какая-нибудь книга имѣла такое широкое распространеніе, какъ „Золотая легенда“. Помимо живости разсказа и глубокаго благочестиваго чувства, одну изъ главныхъ чертъ этого сборника составляетъ необыкновенная наивность. Авторъ самымъ серьезнымъ тономъ разсказываетъ самыя невѣроятныя вещи, и ему, очевидно, не приходитъ въ голову, что читатели могутъ заподозрѣть правдивость его разсказа. Таковъ, напримѣръ, разсказъ о семи эфесскихъ юношахъ, которые, спасаясь отъ гоненій императора Деція, удалились въ гору, гдѣ проспали болѣе двухсотъ лѣтъ. Книга эта была переведена на французскій и другіе языки и съ появленіемъ типографскаго станка разнеслась по Европѣ.

Къ XVII вѣку относится громадный сборникъ житій святыхъ, предпринятый голландскимъ іезуитомъ Болландомъ, подъ заглавіемъ „*Acta Sanctorum*“. Составитель не только задался цѣлью собрать всѣ легенды о жизни святыхъ, но и расположить житія по мѣсяцамъ. Это изданіе начало выходить съ 1643 года и продолжалось до французской революціи; затѣмъ было прервано на 50 лѣтъ и, наконецъ, опять возобновилось и доведено почти до конца.

Познакомившись съ характеромъ житій святыхъ, составлявшихъ любимое чтеніе народа, посмотримъ, какое вліяніе имѣло это чтеніе на умственное и нравственное развитіе средневѣкового общества. Гизо въ „Исторіи цивилизаціи Франціи“ справедливо замѣчаетъ, что если сравнивать средневѣковыя хроники съ средневѣковыми легендами, то преимущество будетъ на сторонѣ послѣднихъ. Въ то время, какъ лѣтописцы повѣствуютъ о властолюбіи, жестокости, эгоизмѣ, — въ легендахъ горитъ яркимъ свѣтомъ идея нравственнаго долга, любовь къ ближнему, стремленіе къ нравственному совершенству. Если бы легенды ограничивались

проповѣдью гуманности, то вліяніе ихъ было бы только благодѣтельно, но, къ сожалѣнію, на ряду съ этой проповѣдью идетъ въ легендахъ проповѣдь суевѣрія и аскетизма; онѣ распространяли въ обществѣ ложныя понятія о человѣкѣ, природѣ и нравственномъ совершенствѣ, которыя могли только вредить правильному развитію человѣческой личности. Въ особенности пагубное вліяніе оказало господство аскетическихъ воззрѣній на положеніе женщины. Все, что было добыто для женщины христіанствомъ, было отнято монашествомъ: изъ подруги человѣка она стала орудіемъ дьявольскаго искушенія. Отраженіе этихъ взглядовъ мы находимъ во всѣхъ произведеніяхъ религіознаго характера. Дьяволъ, желая соблазнить святого, всегда принималъ образъ женщины. Второе обвиненіе противъ легендъ состоитъ въ томъ, что онѣ увеличивали сумму человѣческаго суевѣрія. Въ легендарной литературѣ господствовалъ взглядъ, что природа и человѣческая жизнь представляютъ поприще борьбы двухъ враждебныхъ силъ: ангеловъ и демоновъ, для которыхъ нипочемъ нарушать законы природы. При такомъ взглядѣ на природу, при такомъ взглядѣ на человѣческую жизнь не могло быть мѣста для правильнаго развитія человѣческой личности.

**Духовная драма.**

Отъ легенды естественный переходъ къ духовной драмѣ, или мистеріи, которая въ нѣкоторыхъ случаяхъ есть не что иное, какъ драматизированная легенда. Исторія возникновенія этой новой литературной формы показываетъ, что мистерія сдѣлалась въ рукахъ духовенства могущественнымъ орудіемъ пропаганды. Думали, что мистерія возникла подъ вліяніемъ классическихъ традицій, и указывали на драму „Страждущій Христосъ", приписываемую Григорію Назіанзину (330—390 г. по Р. Х.), какъ на первообразъ мистеріи. Но по мѣрѣ изученія средневѣкового театра мнѣніе это пало: послѣ трудовъ Маньена, Газе и др. пришлось отказаться отъ

мысли установить связь между мистеріей и греко-римской драмой. Въ послѣднее время существованія римской имперіи во всѣхъ сферахъ жизни замѣчается упадокъ, а въ особенности въ литературѣ драматической. Вотъ почему отцы церкви осыпаютъ проклятіями театръ. Тертулліанъ называетъ театръ храмомъ Венеры, школой разврата и безстыдства. Св. Іоаннъ Златоустъ грозитъ не давать причастія лцамъ, участвующимъ въ театральныхъ представленіяхъ. Нѣкоторыя соборныя постановленія также требуютъ не допускать актеровъ въ церковь. Равнымъ образомъ трудно искать источниковъ мистерій въ памятникахъ народной обрядовой драмы, какъ это дѣлалъ Яковъ Гриммъ, утверждавшій, что вкусъ къ этимъ безыскусственнымъ представленіямъ овладѣлъ духовенствомъ и привелъ къ возникновенію мистерій. Гораздо вѣроятнѣе мнѣніе Гофмана-фонъ-Фаллерслебена, что духовенство воспользовалось страстью народа къ сценическимъ представленіямъ и развило мистерію изъ драматическихъ началъ, лежавшихъ въ самомъ ритуалѣ церковнаго богослуженія.

На созданіе мистерій оказали вліяніе и старинныя религіозныя процессіи, изображавшія входъ Іисуса Христа въ Іерусалимъ. Одинъ изъ священниковъ возсѣдалъ на ослѣ, а народъ, окружавшій его, бросалъ вѣтви и кричалъ: „Осанна въ вышнихъ“! Вѣроятно, къ весьма древнему времени относится еще одинъ обрядъ, сохранившійся въ нѣкоторыхъ мѣстахъ до сихъ поръ, именно — крестное шествіе Іисуса Христа въ Великую пятницу. По улицамъ города идетъ лицо, изображающее собою Іисуса Христа, сгибаясь подъ тяжестью креста; его окружаетъ стража, а далѣе слѣдуютъ на коняхъ первосвященники, сопровождаемые народомъ. Подобныя процессіи заключали въ себѣ два элемента драматическихъ представленій: элементъ мимики и элементъ переодѣванія; недоставало еще діалога, чтобы онѣ превратились

въ настоящую драму. Послѣдній элементъ находился въ зачаточной формѣ въ самомъ богослуженіи: въ возгласахъ священника и отвѣтахъ клира и въ чтеніи Евангелія въ Страстную пятницу, которое распредѣлялось между нѣсколькими лицами. Священникъ произносилъ слова Іисуса Христа, діаконъ читалъ описаніе страданій Христа, а иподіаконъ воспроизводилъ рѣчи Пилата, Іуды и евреевъ. Мало-по-малу діалогическій элементъ сталъ развиваться въ мимическихъ изображеніяхъ событій изъ жизни Іисуса Христа, что превратило ихъ въ драматическія представленія. Въ церкви устраивался гробъ, который окружала стража; на гробъ клали распятіе, и къ нему подходили клирики, одѣтые въ женское платье, изображая собою женъ-мvроносицъ. Передъ праздникомъ Рождества Христова въ придѣлѣ церкви ставили ясли, куда клали или живого ребенка, или восковую фигуру; около яслей стоялъ клирикъ, изображавшій Іосифа; въ полночь появлялись клирики, одѣтые въ платье съ крылышками, изображая такимъ образомъ ангеловъ, и пѣли: „Слава въ вышнихъ Богу". Далѣе, въ день Вознесенія на веревкахъ подымали деревянную статую Христа въ куполъ, гдѣ она и исчезала, а оттуда сбрасывали горящее изображеніе сатаны. А въ день Сошествія Св. Духа сверху спускали бѣлаго голубя. Въ такихъ представленіяхъ позднѣе имѣлись всѣ элементы драмы: мимика, діалогъ, переодѣваніе и дѣйствіе. Разумѣется, въ нѣкоторыхъ представленіяхъ имѣлъ перевѣсъ элементъ мимики, но діалогъ сталъ мало-по-малу преобладающимъ, и съ теченіемъ времени изъ этихъ представленій выработалась литургическая мистерія.

До насъ дошло не мало такихъ мистерій, относящихся къ X вѣку. Сообразно съ главными событіями въ жизни Іисуса Христа, т.-е. Рождества и крестной смерти, литургическія мистеріи дѣлились на два цикла: циклъ Рождественскій и циклъ Пасхальный. Къ пер-

вому циклу относятся мистеріи *„Поклоненіе пастуховъ“ (Officium pastorum)* и *„Поклоненіе волхвовъ“ (Officium magorum)*. Кромѣ того, къ этому циклу принадлежитъ мистерія *„Рахиль“ (Ordo Rachelis)* на сюжетъ избіенія младенцевъ, которая, судя по краткости и грубости языка, относится къ самымъ древнѣйшимъ. Въ „Officium magorum“ уже замѣчаются слѣды литературной обработки. Мистерія эта полнѣе и изящнѣе. Особенно интересна относящаяся къ XII вѣку мистерія Рождественскаго цикла *„Адамъ“ (Repraesentatio Adae)*. Въ рукописи этой мистеріи находится масса указаній относительно игры, обстановки сцены, жестовъ и одѣянія актеровъ. Въ циклѣ Пасхальномъ представленіе мистерій начиналось въ Страстную пятницу мистеріей на сюжетъ Страстей Господнихъ. Отрывокъ такой мистеріи представляетъ *„Плачъ Маріи“ (Planctus Mariae et aliorum)* съ пятью дѣйствующими лицами: Матерью Божіей, тремя Маріями и Іоанномъ. Мистерій Страстей Господнихъ сохранилось очень мало, а мистерій Воскресенія много; онѣ игрались вездѣ и имѣли большое распространеніе. Зерно, изъ котораго онѣ развились, — это разговоръ ангела съ женами-мѵроносицами, пришедшими ко Гробу Господню. Далѣе, въ Великій понедѣльникъ, на вечернѣ, въ церкви исполнялась мистерія „Officium peregrinorum“, сюжетомъ которой служило явленіе Іисуса Христа ученикамъ, шедшимъ въ Эммаусъ.

Стоя въ тѣсной связи съ богослуженіемъ, мистерія должна была, естественно, писаться на латинскомъ языкѣ. Но съ давнихъ поръ уже попадаются вставки на народномъ языкѣ. Такъ, въ мистеріи *о десяти дѣвахъ (Sponsus)*, относящейся къ XII вѣку, въ латинскій текстъ вставлены разговоры на языкѣ французскомъ. Мистеріи, составлявшія часть богослуженія, исполнялись клиромъ; судя по тому, что къ рукописямъ прилагались ноты, мистеріи первоначально произносились нараспѣвъ. Представленія

происходили въ церкви, гдѣ дѣлались различныя приспособленія, напримѣръ, для Пасхальныхъ мистерій устраивалось возвышеніе — Голгоѳа, для Рождественскихъ — пещера съ яслями; если нужно было изобразить Пилата и Ирода, то для нихъ ставили два трона. Въ день Воскресенія, актера, игравшаго роль Спасителя, возводили на хоры и оттуда показывали народу. Съ теченіемъ времени обстановка при представленіи мистерій становилась сложнѣе. Что касается до художественной обработки, то слѣдуетъ замѣтить, что первоначально мистерія была не что иное, какъ переложеніе въ драматическую форму евангельскаго разсказа; поэтому въ ней не было мѣста для авторскихъ прибавленій; только изрѣдка авторъ позволялъ себѣ заимствовать нѣкоторыя подробности изъ апокрифическихъ евангелій. Но мало-по-малу искусство вторглось и въ эту заповѣдную область и получило первенствующее значеніе, выразившееся въ стихотворныхъ вставкахъ на народномъ языкѣ. Постепенно художественный элементъ проникаетъ и въ самое содержаніе: авторъ не довольствуется евангельскимъ разсказомъ, но, пользуясь его намеками, прибавляетъ многое отъ себя. Любопытно сравнить притчу о десяти дѣвахъ съ мистеріей того же сюжета. Въ притчѣ сказано, что, когда у неразумныхъ дѣвъ не хватило масла, онѣ пошли купить его и, возвратясь, уже опоздали къ прибытію жениха и не были допущены къ пиру. Чтò перечувствовали эти несчастныя, когда у нихъ не хватило масла, чтò онѣ выстрадали потомъ — объ этомъ приходится догадываться; напротивъ, въ мистеріи эта сторона выступаетъ на первый планъ: испугъ дѣвъ, ихъ отчаяніе становится центромъ дѣйствія, которое оканчивается осуждающими ихъ на вѣчную муку словами Спасителя, послѣ чего на сцену вбѣгаютъ демоны и увлекаютъ ихъ въ адъ.

Пока мистерія заимствовала свои сюжеты изъ Еван-

гелія, она сохраняла свою традиціонную форму и мало давала простора личному творчеству автора; но, по мѣрѣ расширенія драматическихъ сюжетовъ, связь мистерій съ культомъ ослабѣваетъ. Драматизируя сюжетъ изъ Ветхаго Завѣта, авторъ не относится къ нему съ такимъ благочестіемъ, какъ къ евангельскимъ сюжетамъ: онъ хочетъ заинтересовать зрителей, одно сокращая, другое прибавляя отъ себя. Такимъ образомъ, мало-по-малу образовался особенный видъ мистерій, которыя все еще не разрываютъ окончательно связи съ богослуженіемъ, но уже не составляютъ его части.

Любопытнымъ памятникомъ этой переходной эпохи въ исторіи мистерій служитъ превосходная французская мистерія „Адамъ“, которая разыгрывалась не въ самой церкви, а на паперти. Мистерія эта представляетъ собою замѣчательную попытку художественнаго возсозданія библейской легенды о грѣхопаденіи людей. Авторъ очень талантливо позволяетъ себѣ отступать отъ ветхозавѣтнаго текста въ интересахъ художественныхъ и психологическихъ. Мотивированіе дѣйствія, знаніе человѣческаго сердца и искусно очерченные характеры туповатаго Адама, кокетливой Евы и льстеца Змія — составляютъ главныя достоинства этой мистеріи. Потерпѣвъ неудачу въ попыткѣ соблазнить Адама, дьяволъ подходитъ къ Евѣ. Въ одно мгновеніе выраженіе лица его становится сладкимъ, и онъ ведетъ свою атаку съ искусствомъ настоящаго Донъ-Жуана: онъ разсыпается передъ Евою въ любезностяхъ... Подготовивъ почву разсказомъ о чудесныхъ свойствахъ запрещеннаго плода, на вопросъ Евы: „Но какой его вкусъ?“ онъ отвѣчаетъ: „Вкусъ божественный“ (Celestial). Эти слова разжигаютъ желаніе Евы: она готова исполнить желаніе дьявола, но боится, какъ бы не узналъ Адамъ. Въ бесѣдѣ они не замѣчаютъ Адама. Когда Адамъ подошелъ, Ева соблазняетъ его вкусить плодъ; тотъ, вкусивъ яблока, тотчасъ же начинаетъ сокрушаться.

Напротивъ того, Ева находится нѣкоторое время въ упоенiи, которое мѣшаетъ ей понять ужасъ ихъ положенiя. Это различiе между мужскою и женскою натурой прекрасно подмѣчено авторомъ. Въ то время, какъ Адамъ предается отчаянiю и изливаетъ свои жалобы на жену, его соблазнившую, является Богъ и изгоняетъ ихъ изъ рая.

На основанiи этой мистерiи мы можемъ утверждать, что въ XII вѣкѣ драматическое искусство уже родилось, что духовной драмѣ стоило сдѣлать только одинъ шагъ,— выйти окончательно изъ церкви на площадь,—чтобы сдѣлаться чисто народнымъ представленiемъ. Это произойдетъ въ третьемъ перiодѣ жизни мистерiй, когда завѣдыванiе ихъ представленiемъ перейдетъ изъ рукъ духовенства въ руки свѣтскихъ лицъ, буржуазiи.

**Хроника.**

Третьей литературной формой, посредствомъ которой католическое духовенство проводило свои воззрѣнiя, свои идеалы, была хроника, которая почти вездѣ велась въ стѣнахъ монастырей отрѣшившимися отъ мiра подвижниками. Прототипомъ западныхъ хроникъ была всемiрная хроника, составленная въ IV вѣкѣ по Р. Хр. на греческомъ языкѣ Евсевiемъ, епископомъ Кесарiйскимъ, и переведенная на латинскiй языкъ блаженнымъ Iеронимомъ. Хроника Евсевiя состоитъ изъ пяти книгъ: первая излагаетъ событiя всемiрной исторiи отъ Адама до разрушенiя Трои; вторая — до первой Олимпiады; третья — до Дарiя; четвертая — до смерти Спасителя; пятая — до Никейскаго собора (325 г.). Центральнымъ пунктомъ въ хроникѣ Евсевiя является исторiя еврейскаго народа, служившаго для другихъ народовъ какъ бы путеводной звѣздой, такъ какъ изъ него долженъ былъ произойти Iисусъ Христосъ. Къ пяти книгамъ хроники Евсевiя Iеронимъ прибавляетъ отъ себя шестую, въ которой доводитъ событiя до своего времени, т.-е. до 378 г. Точка зрѣнiя у обоихъ авторовъ теологическая: всюду

они стараются увидѣть указующій перстъ Провидѣнія и обращаютъ больше вниманія на факты религіозной исторіи, чѣмъ на факты исторіи политической.

Подобные же взгляды на задачу историка усвоилъ себѣ даровитый французскій лѣтописецъ Григорій Турскій (VI в.); самое названіе его хроники — „*Historia Ecclesiastica Francorum*", показываетъ, что онъ считалъ исторію политическую только частью исторіи церкви. Заявивъ во второй книгѣ, что его задачей будетъ изобразить mixte confuseque tam virtutes sanctorum quam strages gentium, онъ вплетаетъ въ историческую ткань легенды изъ жизни святыхъ, разсказываетъ о различныхъ чудесныхъ явленіяхъ, знаменіяхъ, объ огнѣ, нисшедшемъ съ неба, о деревьяхъ, распустившихся въ одно мгновеніе, и т. п. Но у Григорія Турскаго, при всемъ его легковѣріи и тенденціозности, есть проблески историческаго чутья, есть слѣды знакомства съ классическими писателями; у его продолжателя, Фредегара, невѣжество и легковѣріе достигаютъ крайнихъ предѣловъ, и самый латинскій языкъ его становится въ еще большей степени варварскимъ.

Окончательнаго паденія хроника достигаетъ въ VIII и IX вв.; монахи, составители хроникъ, помимо невѣжества, отличаются къ тому же полнѣйшимъ отсутствіемъ любознательности. Въ одной монастырской хроникѣ, озаглавленной „Annales Casinates", на одной страницѣ разсказаны событія болѣе, чѣмъ за сто лѣтъ. Любопытнѣе всего, на что̀ монахъ обращаетъ вниманіе, какія событія считаетъ необходимымъ передать потомству. Подъ 931 г. онъ пишетъ: In hoc anno — renovatum est altare beati Benedicti (въ этомъ году былъ подновленъ алтарь св. Бенедикта). Послѣ этого монахъ-лѣтописецъ молчитъ цѣлыхъ семь лѣтъ, пока его не потрясаетъ до глубины души затменіе солнца; этому событію, въ которомъ онъ видитъ знаменіе близкой кончины міра, онъ удѣляетъ

больше вниманія, чѣмъ, напримѣръ, изгнанію сарацинъ изъ Италіи.

Итакъ, съ одной стороны, полнѣйшее безучастіе къ жизни, узкость интересовъ, отсутствіе любознательности, съ другой — невѣжество, легковѣріе, отсутствіе всякой критики и явная теологическая тенденція — вотъ отличительныя черты бытописанія въ первые вѣка послѣ переселенія народовъ не только во Франціи, но и въ остальной Европѣ. Но даже впослѣдствіи, когда сумма знаній увеличилась, когда при монастыряхъ были учреждены школы, въ которыхъ изучали классиковъ, характеръ хроникъ мало измѣнился: онѣ, правда, писались лучшимъ латинскимъ языкомъ, но попрежнему были безучастны къ жизни, попрежнему наполнялись баснословными разсказами. Такъ, въ хроникѣ, ложно приписываемой архіепископу Реймскому Турпину (Historia Caroli Magni et Rotholandi, XII в.), разсказывается, что походъ Карла Великаго на Испанію былъ предпринятъ по внушенію апостола Іакова, который во все время похода помогалъ Карлу Великому; по молитвѣ императора стѣны Пампелуны разсыпались въ прахъ, и войска Карла безпрепятственно вошли туда. О Магометѣ разсказывалось, что первоначально онъ былъ католикъ, даже кардиналъ, и потому только сдѣлался еретикомъ, что ему не удалось сдѣлаться папой. Одинъ лѣтописецъ серьезно увѣрялъ, что орденъ св. Михаила былъ учрежденъ самимъ архангеломъ Михаиломъ, другой, — что татары вышли прямо изъ Тартара, третій, — что съ тѣхъ поръ какъ турки утвердились въ Святой Землѣ, у христіанскихъ дѣтей стало десятью зубами меньше.

Таково было состояніе исторической литературы въ средніе вѣка, когда занятіе ею составляло, такъ сказать, монополію духовенства. Клерикальные историки, въ родѣ Монталамбера, восхищаются тѣмъ благотворнымъ нравственнымъ воздѣйствіемъ, которое оказывали монастырскія

хроники на погруженныхъ въ варварство и преданныхъ своимъ страстямъ правителей; одна мысль о томъ, что всѣ его дѣянія будутъ изобличены и преданы суду потомства какимъ-то неизвѣстнымъ монахомъ, нерѣдко останавливала жестокаго короля или, по крайней мѣрѣ, заставляла его быть осторожнѣе. Это справедливо, но справедливо также и то, что нерѣдко лѣтописцы свивали вѣнки безсмертія людямъ жестокимъ и коварнымъ, если только они награждали ихъ монастыри богатыми вкладами, и, наоборотъ, предавали позору правителей дѣйствительно достойныхъ, если только они не хотѣли преклонять колѣни передъ Римомъ. Такъ, напримѣръ, кровавое обращеніе саксовъ въ христіанство было прославлено до небесъ многими лѣтописцами. Словомъ, пока монополія историческаго повѣствованія находилась въ рукахъ оторваннаго отъ міра духовенства, неоткуда было ждать перемѣны къ лучшему.

Но, къ счастью, подоспѣла на помощь сама жизнь. Одно крупное событіе средневѣковой жизни, крестовые походы, оказало громадное вліяніе на измѣненіе характера историческаго повѣствованія. Крестовые походы, открывшіе новые горизонты для средневѣкового человѣчества, выдвинули на поприще бытописанія людей свѣтскихъ, которые участвовали въ нихъ въ качествѣ воиновъ. Люди эти приступали къ своей задачѣ безъ всякой предвзятой цѣли: имъ, просто, хотѣлось передать соотечественникамъ все, что они видѣли въ чужихъ странахъ новаго и интереснаго; подъ ихъ руками хроника превратилась изъ окрашеннаго теологической тенденціей сухого перечня событій въ живую картину быта и нравовъ народовъ Востока. Таковы записки о 4-мъ крестовомъ походѣ Вильардуэна (XIII в.), таковы записки Жуанвиля о жизни Людовика Святого (XIV в.). Оба эти памятника открываютъ собою богатую литературу мемуаровъ, которыми такъ славится Франція. Вильардуэнъ описалъ событія

4-го крестоваго похода, въ которомъ самъ участвовалъ, или, точнѣе, исторію взятія Константинополя крестоносцами. Замѣтки Вильардуэна — это дневникъ человѣка дѣла, писавшаго урывками, которому некогда было заботиться объ отдѣлкѣ своего слога. Отсюда простота, сила и отрывочность его слога; описанія его всегда ясны и ярки, но кратки. Тѣмъ не менѣе, несмотря на всю сжатость и незатѣйливость его разсказа, въ хроникѣ Вильардуэна живо отражается феодально-рыцарская эпоха съ ея религіознымъ энтузіазмомъ, жаждой геройскихъ подвиговъ и положительнымъ отсутствіемъ всякой дисциплины. Совершенно другимъ характеромъ отличаются записки о Людовикѣ Святомъ Жуанвиля: это не только дневникъ воина, но и воспоминанія старика, любящаго наговориться вдоволь о любимомъ королѣ, въ которомъ онъ видѣлъ идеалъ христіанскаго монарха. Не довольствуясь своими личными воспоминаніями, Жуанвиль прибѣгаетъ также къ различнымъ источникамъ, разсказамъ другихъ очевидцевъ, даже изрѣдка пользуется и письменными источниками. Такъ, напримѣръ, у него есть глава, посвященная описанію политическаго состоянія Востока въ эпоху крестовыхъ походовъ. Очевидно, что для этой главы ему приходилось много читать, свѣрять и пополнять одинъ источникъ другимъ, словомъ, производить работу настоящаго историка. Въ XIV вѣкѣ во Франціи историческое изложеніе дѣлаетъ еще шагъ впередъ въ лицѣ Фруассара. Ни Вильардуэнъ, ни Жуанвиль не были историками по профессіи: они сдѣлались историками случайно. Въ лицѣ Фруассара мы впервые встрѣчаемся съ человѣкомъ, для котораго исторія была цѣлью жизни, который готовъ былъ на всякіе труды и изысканія, лишь бы добиться исторической истины.

**Нравоучительные разсказы.**

Оставляя въ сторонѣ религіозныя стихотворенія, проповѣди, теологическую полемику и т. п. спеціальныя произведенія, необходимо сказать нѣсколько словъ еще объ

одной литературной формѣ, которая сдѣлалась въ рукахъ духовенства могущественнымъ орудіемъ для проведенія въ общество его взглядовъ и идеаловъ, а именно — о нравоучительныхъ разсказахъ, которые на ряду съ легендами составляли любимое чтеніе средневѣковой публики. Разсказы эти, заимствованные, главнымъ образомъ, съ Востока, проникали на Западъ либо черезъ Византію, либо черезъ посредство испанскихъ арабовъ и евреевъ. Проповѣдники пользовались этими разсказами, какъ иллюстраціей для своихъ проповѣдей. Къ XII вѣку относится сборникъ такихъ разсказовъ, составленный крещенымъ испанскимъ евреемъ Петромъ Альфонсомъ и извѣстный подъ именемъ „*Disciplina Clericalis*“ (*Поученіе клирикамъ*). Въ XIII вѣкѣ нѣкто Жакъ-де-Витри, епископъ и кардиналъ Римской церкви, составилъ цѣлую книгу проповѣдей со множествомъ такихъ иллюстрацій или „примѣровъ“ (exempla). Въ подобныхъ сборникахъ мы находимъ не мало разсказовъ, облетѣвшихъ всю Европу и занесенныхъ къ намъ. Таково сказаніе о гордомъ царѣ, который возмечталъ, что онъ выше самаго неба, былъ за это низверженъ съ престола ангеломъ и только послѣ продолжительнаго искуса и искренняго раскаянія снова водворенъ на престолѣ. Сказаніе это, очень распространенное въ средніе вѣка, было извѣстно и у насъ, и Гаршинъ придалъ ему художественную обработку. Таковъ разсказъ объ ангелѣ и пустынникѣ, мораль котораго состоитъ въ томъ, что человѣкъ долженъ безпрекословно преклоняться передъ таинственными путями Провидѣнія. Разсказъ этотъ, легшій въ основу повѣсти Вольтера „Задигъ“, былъ передѣланъ Л. Н. Толстымъ („Чѣмъ люди живы“)[1]). Такова, наконецъ, парабола объ „Истинномъ кольцѣ“, обработанная Боккачьо въ „Дека-

---

[1]) Ср. Варшеръ. Исторія одного литературнаго сюжета („Подъ знаменемъ науки“. Юбилейный сборникъ въ честь Н. И. Стороженка. М. 1902.)

меронѣ", которой мастерски воспользовался Лессингъ въ „Натанѣ Мудромъ".

Большинство нравоучительныхъ разсказовъ — восточнаго, точнѣе буддійскаго происхожденія; они привились къ западнымъ литературамъ, потому что были проникнуты презрѣніемъ къ міру и его благамъ, отреченіемъ отъ себя, состраданіемъ къ ближнему, словомъ, проповѣдовали почти то же самое, что проповѣдовало различными путями католическое духовенство. Однимъ изъ самыхъ популярныхъ въ средніе вѣка разсказовъ была восточная повѣсть *о Варлаамѣ и Іосафатѣ,* заимствованная изъ легендарнаго житія Будды. Появившись первоначально на греческомъ языкѣ, она впослѣдствіи обошла въ различныхъ передѣлкахъ всю Европу, попала въ „Золотую Легенду" (XIII в.), дала матеріалъ для извѣстнаго духовнаго стиха объ Іоасафѣ-царевичѣ и, наконецъ, была внесена въ наши Четьи-Минеи.

Знаменитѣйшимъ въ средніе вѣка сборникомъ благочестивыхъ разсказовъ былъ латинскій сборникъ, извѣстный подъ именемъ *„Gesta Romanorum" (Римскія дѣянія,* XIV в.). Примыкая по своему содержанію, заимствованному, по большей части, съ Востока, къ указаннымъ сборникамъ и отражая въ своихъ морализаціяхъ взгляды духовенства, сборникъ этотъ, бывшій однимъ изъ источниковъ средневѣковыхъ „фабльо", можетъ служить естественнымъ переходомъ отъ литературы духовной къ литературѣ свѣтской. Названіе его происходитъ отъ того, что въ его первую редакцію входили разсказы изъ римской исторіи, со временемъ совершенно потонувшіе въ массѣ другихъ разсказовъ. Кто былъ составителемъ сборника, неизвѣстно, но, по всей вѣроятности, лицо духовное, явно преслѣдовавшее цѣли нравоучительныя. Это видно изъ того, что послѣ каждаго разсказа помѣщена „морализація", въ которой разъясняется его нравоучительный смыслъ.

Познакомившись съ главными литературными формами,

созданными католическимъ духовенствомъ, посредствомъ которыхъ оно проводило въ жизнь свои воззрѣнія, свои идеалы, можно сдѣлать слѣдующій выводъ. Едва ли можно отрицать, что въ общемъ вліяніе католическаго духовенства на средневѣковую культуру было благодѣтельно. Оно было единственнымъ представителемъ просвѣщенія среди окружающаго мрака; оно было хранителемъ тѣхъ слабыхъ остатковъ свѣтскихъ знаній, которые уцѣлѣли въ произведеніяхъ классическихъ писателей; среди варварства и нравственнаго одичанія оно было краснорѣчивымъ проводникомъ въ жизнь христіанскихъ началъ братолюбія и нравственнаго совершенства, хотя нужно сознаться, что послѣднее понималось имъ односторонне и смѣшивалось съ аскетизмомъ.

*Пособія для изученія литературныхъ произведеній, возникшихъ подъ вліяніемъ католичества*: Кирпичниковъ (А.) Очерки изъ исторіи средневѣковой литературы. М. 1869 [гл. III — образцы средневѣковой драматической литературы; гл. IV — латинскіе сборники]. Розановъ (М.) Театральныя представленія во Франціи въ концѣ XV в. („Книга для чтенія по исторіи Среднихъ вѣковъ", составленная подъ редакціей П. Г. Виноградова, т. II.) Буслаевъ (Ѳ.) Перехожія повѣсти („Мои досуги" М. 1886, т. II.) Веселовскій (Александръ). Памятники литературы повѣствовательной (§ 27 „Исторіи русской словесности" А. Галахова, т. I, 2-ое изд.).

## II. Феодально-рыцарская литература.

**Составные элементы французской національности.**

Переходя къ обозрѣнію литературныхъ формъ, созданныхъ другимъ культурнымъ факторомъ — феодализмомъ и его идеализаціей въ рыцарствѣ, нужно сказать нѣсколько словъ о тѣхъ новыхъ народностяхъ, на почвѣ которыхъ развились эти новые культурные факторы. Первое мѣсто принадлежитъ народности французской. Въ составъ ея вошло четыре элемента: 1) иберійскій, 2) кельтскій или галльскій, 3) римскій и 4) германскій (франкскій). Первобытными обитателями Галліи были

иберы и кельты, изъ которыхъ первые занимали южную часть Галліи, а послѣдніе — среднюю и сѣверную; границей между ними была рѣка Гаронна. По словамъ Юлія Цезаря, иберы и кельты отличались другъ отъ друга не только по языку, но также по учрежденіямъ и законодательству. За нѣсколько десятковъ лѣтъ до Р. Хр. Галлія была покорена римлянами, которые своей мудрой политикой сумѣли сдѣлать это пріобрѣтеніе прочнымъ. Покоритель Галліи Юлій Цезарь не посягнулъ на учрежденія Галліи, не преслѣдовалъ имѣвшихъ громадное значеніе жрецовъ, или друидовъ, но, разсчитывая на свойственныя галламъ тщеславіе и жажду отличій, онъ обѣщалъ тѣмъ изъ нихъ, которые будутъ вѣрны римлянамъ, римское гражданство со всѣми вытекающими отсюда почестями и привилегіями. Еще болѣе способствовалъ сближенію галловъ съ Римомъ Августъ, который ослѣпилъ ихъ блескомъ римской цивилизаціи, проводилъ по всей странѣ прекрасныя торговыя дороги, воздвигалъ въ городахъ великолѣпныя зданія, школы, бани, театры и т. п. Той же политики держались и преемники Августа, напримѣръ, Клавдій, который, однако, уже дѣйствовалъ смѣлѣе: преслѣдовалъ друидовъ и запретилъ человѣческія жертвоприношенія. Дѣло романизаціи шло такъ успѣшно, что уже въ IV столѣтіи галлы превратились въ галло-римлянъ. Классическіе писатели, не разъ посѣщавшіе Галлію, оставили намъ весьма обстоятельную характеристику ея обитателей. Характеристической чертой галловъ Цезарь и Страбонъ считаютъ ихъ необыкновенную впечатлительность. По словамъ Страбона, всякій, кто только захочетъ, можетъ возбудить и воодушевить галловъ, и тогда они готовы на всякую опасность. Кромѣ того Цезарь отмѣчаетъ еще одну характерную черту галльскаго племени — это врожденная наклонность ко всякимъ перемѣнамъ; по словамъ Цезаря, они всегда novis rebus student. Далѣе Цезарь утверждаетъ, что при необыкновенной быстротѣ

и легкомысліи своихъ рѣшеній галлы лишены всякой выдержки: при первой неудачѣ они падаютъ духомъ и предаются постыдному унынію. Всѣ древніе писатели, имѣвшіе случай наблюдать галловъ, въ одинъ голосъ свидѣтельствуютъ, что они — народъ воинственный, что они готовы сражаться не столько изъ-за выгоды, сколько ради военной славы. Если мы прибавимъ къ этому слова Страбона, что галлы соединяютъ въ себѣ тщеславіе съ любовью къ нарядамъ, что они любятъ яркія краски, блестящія одежды, и слова Катона, подтверждаемыя Цезаремъ, что они имѣютъ пристрастіе къ живой и остроумной рѣчи, къ замысловатымъ bons mots, то мы будемъ имѣть довольно цѣльную характеристику галловъ. Припоминая эту характеристику, Токвиль удивляется неизмѣнности національнаго характера французовъ, которыхъ уже можно узнать въ разсказахъ Цезаря о галлахъ. Несмотря на то, что физіологическій типъ француза далеко отстоитъ отъ кельтскаго типа, основныя черты нравственной физіономіи французовъ остались тѣ же, что и у древнихъ галловъ. Въ особенности это нужно сказать объ одной крупной чертѣ, составляющей основной фонъ національнаго характера какъ галловъ, такъ и французовъ. Эта черта — глубокій идеализмъ, который проявляется и въ жаждѣ славы, и въ чувствѣ человѣческой солидарности, въ силу которой галлы, по свидѣтельству Страбона, сражались за обиду, нанесенную сосѣду, какъ за свою собственную, и, наконецъ, въ ихъ способности добровольно подчиняться представителямъ силы нравственной: друидамъ — въ галльскомъ періодѣ, католическому духовенству — въ средніе вѣка, философамъ и теоретикамъ — въ новое время.

Германскій элементъ первоначально проникаетъ въ Галлію тонкими струями, но въ V вѣкѣ разливается по ней широкими потоками, подчиняетъ ее себѣ и въ свою очередь распускается въ массѣ туземнаго населенія,

подвергаясь вліянію болѣе сильной галло-римской культуры. Древнѣйшее упоминаніе о германцахъ на территоріи Рима мы находимъ у писателей, описавшихъ нашествіе кимвровъ и тевтоновъ. Эти варвары поразили римлянъ своею страшною наружностью, храбростью и суровыми чертами быта. Отброшенные Маріемъ за Альпы, кимвры скрылись въ своихъ лѣсахъ и съ тѣхъ поръ о нихъ не было ничего слышно. Позднѣе, когда римляне начали наступательное движеніе и подъ предводительствомъ Юлія Цезаря стали вторгаться въ Германію, имъ пришлось познакомиться и съ другими германскими племенами. Дѣло завоеванія Германіи, начатое Цезаремъ, было продолжаемо полководцами Августа, которые не только утвердились на той сторонѣ Рейна, но проникли вглубь страны, основывая укрѣпленные лагери, проводя дороги и т. д. Успѣхамъ римскаго оружія немало способствовала мудрая политика, приведшая къ такимъ блестящимъ результатамъ въ Галліи. Разсчитывая на обаяніе римской культуры на варваровъ, римляне награждали преданныхъ имъ германцевъ правами римскаго гражданства, воспитывали ихъ дѣтей въ Римѣ, основывали въ самой Германіи школы и т. д. Долго терпѣли германцы, но, наконецъ, эти мѣры, систематически направленныя къ вытравленію ихъ народности, произвели страшный взрывъ. Германское племя херусковъ подъ предводительствомъ Арминія напало на три римскіе легіона и истребило ихъ въ знаменитой битвѣ въ Тевтобургскомъ лѣсу. Это пораженіе имѣло большое вліяніе на дальнѣйшія отношенія римлянъ къ германцамъ. Наученные горькимъ опытомъ, римляне не помышляли уже о покореніи всей страны, а предпочитали держаться на окраинахъ, перейдя такимъ образомъ изъ наступательнаго положенія въ оборонительное.

При такомъ положеніи дѣла для римлянъ въ высшей степени было важно имѣть точныя свѣдѣнія о числѣ,

положеніи, нравахъ и обычаяхъ германцевъ. Этимъ потребностямъ удовлетворилъ Тацитъ въ своемъ сочиненіи о Германіи. Описывая враговъ своего отечества, знаменитый историкъ относится къ нимъ не только безъ національныхъ предразсудковъ, но даже съ сочувствіемъ. Руководясь его описаніемъ, мы можемъ представить себѣ весьма ясно физическую и нравственную физіономію первобытныхъ германцевъ. Это были люди высокаго роста, стройнаго и крѣпкаго сложенія, съ голубыми глазами и свѣтлыми волосами. Они были до безумія храбры въ битвѣ, бѣшены въ своемъ натискѣ, но имъ, какъ и галламъ, недоставало выдержки. Война была единственнымъ ихъ занятіемъ; внѣ войны они не знали, что съ собою дѣлать, и предавались обжорству и лѣни или азартной игрѣ, въ которой искали тѣхъ сильныхъ ощущеній, которыя давала имъ война. Питались они сыромъ, хлѣбомъ и дичью; любимымъ ихъ напиткомъ былъ перебродившій до нѣкотораго сходства съ виномъ (in quandam similitudinem vini corruptus) ячменный сокъ, въ которомъ нетрудно узнать нѣмецкое пиво. Нравы ихъ были строги и цѣломудренны, нарушенія супружеской вѣрности были рѣдки и наказывались весьма строго. Отношенія людей другъ къ другу отличались честностью, которая поддерживалась не столько законами, сколько добрыми нравами. Нарушить данное слово считалось у нихъ верхомъ гнусности. Во главѣ ихъ въ военное время стоялъ дружинный вождь, избираемый въ это званіе за личную доблесть. Связь дружинниковъ съ вождемъ основывалась на нравственныхъ началахъ, на преклоненіи ихъ передъ его доблестью. Когда дѣло доходило до боя, то для вождя считалось стыдомъ, если кто-либо изъ дружинниковъ превзойдетъ его храбростью въ битвѣ; бросить вождя въ схваткѣ и возвратиться живымъ изъ битвы, въ которой онъ палъ, считалось безчестіемъ на всю жизнь. Такимъ образомъ, идеальное чувство

чести было у древнихъ германцевъ однимъ изъ главныхъ стимуловъ храбрости. Какъ у народа храбраго, оружіе у древнихъ германцевъ пользовалось большимъ почетомъ, и право ношенія его было большой наградой для юноши. Не мало поразилъ Тацита взглядъ германцевъ на женщину, которые сумѣли оцѣнить въ ней силу нравственную и видѣли въ ней нѣчто божественное.

Уже начиная со II вѣка до Р. Х. различные народы германскаго происхожденія переходили Рейнъ, вторгались въ Галлію и, частію, селились тамъ, частію, были прогоняемы обратно. Чтобы обезопасить свои границы отъ этихъ постоянныхъ вторженій, римляне учредили кордонныя линіи первоначально изъ римскихъ легіоновъ, а впослѣдствіи изъ самихъ варваровъ (foederati). За содержаніе кордона эти foederati получали жалованье отъ римскаго правительства. До V вѣка вторженіе германскихъ племенъ въ Галлію совершалось небольшими отрядами, но въ V вѣкѣ, вслѣдствіе великаго переселенія народовъ, кордонная линія была прорвана, и варварское нашествіе разлилось по Галліи широкимъ потокомъ; одинъ за однимъ проходили черезъ Галлію различные народы германскаго происхожденія: алеманны, свевы, вандалы и франки. Послѣдніе разбили римскаго намѣстника и покорили Галлію. Вторженіе франковъ въ Галлію не было въ собственномъ смыслѣ слова завоеваніемъ, ибо франки воевали не съ жителями Галліи, а съ римскими войсками. Съ другой стороны, побѣжденные франками галло-римляне не считали себя покоренными и обиженными, ибо положеніе ихъ измѣнилось очень мало. Вторгнувшись въ Галлію, франки захватили земли, принадлежавшія императорскому фиску, оставивъ кореннымъ жителямъ ихъ земли, учрежденія и свободу. Да и не могло быть иначе, ибо горсть германцевъ, не превышавшая во всякомъ случаѣ 100.000, непремѣнно должна была распуститься въ нѣсколькихъ милліонахъ туземнаго

населенія и невольно поддаться вліянію болѣе высокой культуры. Конечно, и германцы съ своей стороны должны были оказать вліяніе на галловъ, вливъ въ жилы галло-римскаго населенія свою свѣжую и здоровую кровь. Но этого мало: побѣдители не замедлили оказать вліяніе и на нравственный характеръ побѣжденныхъ. Германцы были во всякомъ случаѣ гораздо воинственнѣе галло-римлянъ; они любили войну, носили постоянно оружіе, въ нихъ было сильно развито чувство воинской чести, идеальная преданность вождю и культъ оружія, опоясываніе которымъ происходило съ большою торжественностью. Съ понятіемъ о чести стоялъ въ тѣсной связи и вопросъ объ удовлетвореніи нарушенной чести путемъ поединка. Далѣе, они привили галламъ свойственную имъ страсть къ приключеніямъ и тотъ культъ красоты и женщины, которымъ впослѣдствіи отличалось французское рыцарство. Нѣкоторыя изъ этихъ чертъ мы уже встрѣчаемъ въ древнѣйшихъ памятникахъ французскаго эпоса.

**Старофранцузскій эпосъ.**

Въ центрѣ французскихъ эпическихъ сказаній стоитъ грандіозная личность Карла Великаго, побѣдителя лангобардовъ и саксовъ и творца національнаго величія Франціи. Эта великая личность до того поразила воображеніе современниковъ, что еще при жизни его о немъ стали возникать легенды, а послѣ смерти онъ сдѣлался идеаломъ христіанскаго монарха и центральнымъ пунктомъ, вокругъ котораго стали слагаться героическія саги объ его сподвижникахъ.

Французскій ученый Гастонъ Парисъ отмѣчаетъ въ развитіи старофранцузскаго эпоса четыре періода: 1) *Подготовительный*, заканчивающійся X вѣкомъ. Въ этомъ періодѣ слагались сказанія о Меровингахъ, Хлодвигѣ, Клотарѣ, Карлѣ Великомъ, слагались былины или кантилены объ ихъ подвигахъ, тѣ carmina antiquissima, которыя, по свидѣтельству Эгингарта, Карлъ Великій велѣлъ записать, чтобы спасти отъ забвенія. 2) Во *вто-*

*ромъ* періодѣ, обнимающемъ собою, примѣрно, XI вѣкъ, изъ этихъ былинъ образуются уже болѣе или менѣе цѣльныя произведенія, такъ называемыя *Chansons de geste* (отъ латинск. gesta); таковы поэмы, въ основѣ которыхъ лежатъ историческіе подвиги героевъ. Сюда относятся „Chanson de Roland“ и другія поэмы, напр. „Le roi Louis“, „Le pélérinage de Charlemagne“ и др., въ которыхъ идеализируется личность Карла Великаго, какъ національнаго вождя Франціи въ битвахъ съ саксами, маврами, лангобардами. Въ виду того, что всѣ эти поэмы группируются вокругъ грандіозной личности Карла Великаго, французскіе ученые называютъ всю совокупность ихъ „Царственной эпопей“ (Epopée royale). 3) *Третій* періодъ французскаго эпоса, обнимающій собою, приблизительно, весь XII вѣкъ, возникъ уже на почвѣ развившихся феодальныхъ отношеній. Циклъ поэмъ, къ нему относящихся, названъ Гастономъ Парисомъ „Epopée féodale“, потому что основной сюжетъ ихъ — борьба Карла Великаго съ непокорными вассалами, а этихъ послѣднихъ — другъ съ другомъ. Главными героями этого цикла являются: Ожье, Рено-де-Монтобанъ, Рауль-де-Камбре и др. И, наконецъ, 4) къ *четвертому* періоду, простирающемуся, приблизительно, до половины XIV вѣка, относится множество передѣлокъ прежнихъ поэмъ, — передѣлокъ, имѣющихъ циклическій характеръ, ибо къ нимъ прибавлены цѣлые отдѣлы о предкахъ героя, исторіи его дѣтства и т. д. Составители этихъ поэмъ пользуются также письменными источниками — фактъ, свидѣтельствующій о томъ, что эпическій періодъ жизни народа уже окончился и что поэтъ смотритъ на свою задачу, какъ литераторъ, искусственно стараясь войти въ прежнее эпическое настроеніе, что ему, конечно, очень рѣдко удавалось. Кромѣ этихъ цикловъ есть еще нѣсколько цикловъ, приноровленныхъ къ извѣстной эпохѣ или извѣстной мѣстности. Таковъ, напримѣръ, циклъ крестовыхъ по-

ходовъ, южный циклъ Гильома Оранжскаго и др. Число Chansons de geste доходитъ до 80. Такое обширное развитіе эпическаго творчества требовало для своего осуществленія особаго сословія пѣвцовъ. Они назывались „труверами“ (отъ trouver — изобрѣтать) и „жонглерами“ (латинское joculatores). Обыкновенно полагаютъ, что труверы были слагателями, а жонглеры — исполнителями, но это различіе не всегда строго соблюдалось, и было не мало лицъ, которыя были въ одно и то же время и слагателями, и исполнителями ими же созданныхъ поэмъ.

Древнѣйшимъ и лучшимъ памятникомъ старофранцузскаго эпоса является „*Пѣснь о Роландѣ*“ (XI в.). Историческую основу поэмы составляетъ походъ Карла Великаго въ Испанію, окончившійся несчастной битвой въ Ронсевальскомъ ущельѣ, гдѣ погибъ весь аріергардъ карлова войска. Объ этомъ событіи лѣтописи разсказываютъ слѣдующее: въ 777 году явились къ Карлу Великому въ Падерборнъ два арабскихъ эмира изъ Испаніи и просили его заступничества отъ нападенія калифа Абдурахмана, вторгнувшагося изъ Африки и тѣснившаго ихъ. Карлъ обѣщалъ имъ помощь, но въ сущности предпринялъ походъ съ цѣлью распространенія въ Испаніи христіанства. Покоривъ нѣсколько городовъ, между прочимъ Пампелуну, Карлъ Великій возвращался домой чрезъ узкіе Пиренейскіе проходы; армія его прошла благополучно, но аріергардъ былъ застигнутъ въ горномъ проходѣ вѣроломными басками (Vascones) и истребленъ весь. Въ этой битвѣ погибли Eggihardus, королевскій стольникъ, Anselmus и Hruodlandus, Britanniae limitis praefectus. Отомстить за это пораженіе было невозможно, ибо баски скрылись въ горныхъ ущельяхъ. Вотъ сухой лѣтописный скелетъ „Пѣсни о Роландѣ“. Сравненіе его съ поэмой важно для выясненія пріемовъ эпическаго творчества. Такъ какъ легенда о Роландѣ образовалась въ эпоху сильной вражды между магометанами и христіанами, предшествовавшей крестовымъ

походамъ, то народная фантазія начала съ того, что замѣнила басковъ-христіанъ сарацинами, а затѣмъ представила гибель христіанъ какъ результатъ измѣны Ганелона, личнаго врага Роланда. Равнымъ образомъ религіозное чувство и національное самолюбіе французовъ не могло помириться съ мыслію, что баски такъ разбѣжались, что имъ нельзя было отомстить. И вотъ, является сказаніе о возвращеніи Карла Великаго въ Испанію, взятіи Сарагоссы и поголовномъ крещеніи сарацинъ. Такому же превращенію подверглась и личность главнаго героя поэмы. Мы видимъ, что въ лѣтописномъ разсказѣ въ ряду погибшихъ вождей Роландъ занимаетъ только третье мѣсто и упоминается послѣ Эггигарда и Ансельма, но эти послѣдніе совсѣмъ забыты поэмой, по всей вѣроятности, потому, что о нихъ не сохранилось никакихъ пѣсенъ, тогда какъ о Роландѣ его боевые товарищи сложили пѣсни, благодаря которымъ онъ сдѣлался главнымъ героемъ Франціи. Хотя въ эпоху Ронсевальской битвы Карлу Великому было не болѣе 36 лѣтъ, но народная фантазія, чтобы придать ему болѣе величественный видъ, изобразила его такимъ, какимъ онъ былъ въ послѣдніе годы своей жизни: съ длинною развѣвающеюся по вѣтру сѣдой бородой. Въ силу тѣхъ же побужденій легенда, а за ней и поэма, окружаютъ личность Карла Великаго священнымъ ореоломъ: разсказываютъ, что по его молитвѣ Богъ творилъ чудеса, посылалъ къ нему на помощь архангела Гавріила и т. д.

Подобно всѣмъ эпическимъ цѣлымъ „Пѣсня о Роландѣ“ вводитъ насъ прямо in medias res: „Карлъ, нашъ великій императоръ, уже цѣлыя 7 лѣтъ находится въ Испаніи; ни одна крѣпость не устояла противъ него, онъ покорилъ всѣ города, за исключеніемъ Сарагоссы, гдѣ царствуетъ Марсиль, не признающій истиннаго Бога и служащій Аполлону и Магомету; не спасется онъ отъ бѣды“. Затѣмъ слѣдуетъ описаніе военнаго совѣта, созваннаго

Марсилемъ съ цѣлью придумать средства избавиться отъ нашествія Карла. По совѣту хитраго Бланкандрина рѣшено отправить къ Карлу посольство, съ изъявленіемъ покорности и богатыми подарками. Послѣ этого сцена дѣйствія переносится въ лагерь Карла Великаго подъ Кордовой. Подъ тѣнью громадной сосны сидитъ императоръ, окруженный своими перами; тутъ и Роландъ, его племянникъ, и Оливье, и архіепископъ Турпинъ и др. Сарацинскіе послы подъѣзжаютъ къ Карлу на своихъ бѣлыхъ мулахъ съ оливковыми вѣтвями въ рукахъ. Бланкандринъ выступаетъ впередъ и объясняетъ цѣль посольства. Едва только Карлъ успѣлъ собрать совѣтъ изъ своихъ перовъ, какъ въ средѣ ихъ начинаютъ образовываться двѣ партіи: партія войны съ Роландомъ во главѣ и партія мира, во главѣ которой стоитъ врагъ Роланда Ганелонъ. Партія мира восторжествовала, потому что французамъ уже стала надоѣдать война, и къ этой партіи пристаетъ и самъ Карлъ. Остается рѣшить, кого послать къ Марсилю для переговоровъ о мирѣ. Выборъ Карла падаетъ на Ганелона, которому императоръ вручаетъ символическіе знаки своего полномочія: жезлъ и перчатку. Ганелонъ удаляется, догоняетъ сарацинскихъ пословъ и предлагаетъ союзъ на жизнь и смерть, чтобы погубить Роланда. Марсиль съ радостью принимаетъ предложеніе Ганелона, и они вмѣстѣ составляютъ планъ нападенія на французовъ. Ганелонъ увѣряетъ, что всего лучше напасть на Роланда, когда онъ будетъ предводительствовать аріергардомъ войскъ, удаляющихся изъ Испаніи. Все такъ устраивается, какъ обѣщалъ Ганелонъ. По совѣту Ганелона Карлъ самъ отправляется впередъ, а Роландъ съ 12-ю перами назначается въ аріергардъ. При звукахъ трубъ и роговъ армія Карла двигается впередъ. Но Карлъ не веселъ: его томятъ предчувствія и страшные сны. Лишь только аріергардъ вступилъ въ ущелье Ронсевô, какъ на него со всѣхъ сторонъ обру-

шиваются сарацины. Оливье видитъ бѣду и проситъ Роланда затрубить въ свой рогъ, чтобы дать знать Карлу объ опасномъ положеніи аріергарда, но храбрый до безумія Роландъ отказывается звать на помощь, и только тогда, когда вокругъ него одинъ за другимъ валятся перы, онъ рѣшается, наконецъ, затрубить въ свой рогъ и трубитъ съ такой силой, что кровь льетъ у него изъ ушей. Услышавъ эти отчаянные звуки, Карлъ тотчасъ велитъ войскамъ возвратиться назадъ, но уже поздно. Вотъ падаетъ пораженный на смерть Оливье; сцена прощанія Роланда съ своимъ другомъ одна изъ лучшихъ въ поэмѣ. Вслѣдъ за Оливье падаетъ Турпинъ; остается одинъ Роландъ. Хотя онъ не раненъ, но чувствуетъ страшный упадокъ силъ, чувствуетъ, что смерть его близка. Не желая, чтобы его знаменитый мечъ Дюрандаль достался въ руки невѣрныхъ, Роландъ пробуетъ разбить его вдребезги о скалу, но тщетно; тогда Роландъ раньше, чѣмъ ударить его во второй разъ, начинаетъ прощаться со своимъ мечомъ, говоритъ надъ нимъ эпическія причитанія, называетъ его свѣтлымъ, блестящимъ, святымъ. „О, Дюрандаль,— восклицаетъ онъ,— не подобаетъ владѣть тобой язычникамъ“. Съ этими словами онъ хотѣлъ еще разъ ударить имъ о скалу, но рука его не поднялась; смертельный холодъ пробѣжалъ по его жиламъ, и онъ, обезсиленный, упалъ на землю; но, умирая, онъ повернулъ голову къ Испаніи, чтобы Карлъ и все войско сказали, что онъ умеръ побѣдителемъ. Остановившись слишкомъ подробно на смерти любимаго героя, пѣвецъ затѣмъ разсказываетъ, какъ Карлъ жестоко отомстилъ сарацинамъ за смерть Роланда, разбилъ ихъ на голову, взялъ Сарагоссу и устроилъ общую купель для всего сарацинскаго народа. Обративъ въ христіанство болѣе 100.000 человѣкъ, Карлъ возвратился въ Аахенъ. Но тутъ еще есть одинъ прелестный эпизодъ — свиданіе Карла Великаго съ Одой, невѣстой Роланда. На вопросъ ея, гдѣ Роландъ, Карлъ

началъ рвать свою сѣдую бороду и сталъ предлагать ей замѣнить Роланда своимъ собственнымъ сыномъ. „Странныя ты говоришь рѣчи, — отвѣчала ему Ода, — не угодно ни Господу Богу, ни святымъ Его, чтобы я пережила Роланда“, — и съ этими словами она пала бездыханною къ ногамъ Карла. Затѣмъ слѣдуетъ судъ надъ измѣнникомъ Ганелономъ, котораго присуждаютъ къ смертной казни. Въ ночь, слѣдовавшую за казнью Ганелона, Карлу является во снѣ архангелъ Гавріилъ, который велитъ ему собрать большое войско и итти въ Сирію на помощь угнетеннымъ христіанамъ. Этимъ приказаніемъ и оканчивается поэма.

„Пѣснь о Роландѣ“ есть изображеніе феодальной эпохи, непосредственно предшествовавшей рыцарству и крестовымъ походамъ. Задачи жизни разсматривались тогда только съ точки зрѣнія двухъ великихъ идей, наполнявшихъ собою всѣ благородныя сердца той эпохи, — борьбы съ невѣрными и преданности императору, какъ феодальному сюзерену. Во главѣ христіанства стоитъ Франція, представителемъ которой, равно какъ и интересовъ всего христіанства, является Карлъ Великій. Поэтому беззавѣтная преданность вождю христіанства — первое качество всякаго героя этой эпохи. „Для своего государя, — говоритъ Роландъ товарищамъ передъ битвой, — нужно сносить все: и холодъ, и зной, и отдать свою кровь по каплѣ“. Нравственную силу въ борьбѣ съ сарацинами придавала французамъ увѣренность, что правда на ихъ сторонѣ. „Французы мужественны, — говоритъ Роландъ въ той же рѣчи, — они будутъ сражаться храбро. Язычники — трусы, потому что они неправы. Клянусь вамъ, они заранѣе обречены смерти“. Главное эстетическое достоинство поэмы — это ея необыкновенная простота и строгость эпическаго стиля; въ ней нѣтъ никакой сантиментальности, никакихъ претензій на эффектъ. Характеры очерчены яркими и рѣзкими чертами; это

натуры цѣльныя, проникнутыя одной идеей, ради которой они готовы жертвовать жизнью. Гастонъ Парисъ замѣчаетъ, что въ герояхъ „Пѣсни о Роландѣ“ мало общечеловѣческаго элемента, что все здѣсь носитъ на себѣ узкій феодальный отпечатокъ. Это справедливо, но именно это свойство и служитъ доказательствомъ древности поэмы. Универсальность — явленіе, свойственное уже позднѣйшей эпохѣ; это, скорѣе, плодъ рефлексіи, чѣмъ непосредственнаго, наивнаго вдохновенія. Только одинъ Гомеръ сумѣлъ быть универсальнымъ, не выходя изъ рамокъ первобытной эпохи греческой жизни. Кромѣ беззавѣтной преданности императору, два чувства наполняютъ собой грудь героевъ „Пѣсни о Роландѣ“ — чувство дружбы, или побратимства, и чувство воинской чести. Оливье любитъ Роланда столько же, сколько родину и императора, онъ не хочетъ умереть, не простившись съ своимъ другомъ и братомъ. Роландъ, умирая, вспоминаетъ о Франціи, объ императорѣ, о своемъ другѣ Оливье, но ни разу не вспоминаетъ о своей невѣстѣ Одѣ, которая не пережила его смерти. Очевидно, что нѣжное чувство къ женщинѣ, характерная черта рыцарства, не входило еще въ идеалъ героя. Но если горизонтъ сочувствія героевъ узокъ, если въ нихъ элементъ феодальный заслоняетъ собою элементъ общечеловѣческій, то нельзя сказать, чтобы составитель „Пѣсни о Роландѣ“ былъ не въ состояніи понять и оцѣнить общечеловѣческихъ чувствъ. Напротивъ того, его чуткое сердце откликается на все поэтическое въ человѣческой жизни, будь это любовь къ родинѣ, безумная отвага героя или нѣжное чувство женщины.

**Древненѣмецкій эпосъ.**

Древнѣйшее свидѣтельство о поэтическомъ творчествѣ древнихъ германцевъ мы встрѣчаемъ у Тацита, который говоритъ, что у германцевъ существовали воинственныя пѣсни, которыми они себя одушевляли передъ битвой. Въ этихъ пѣсняхъ они воспѣвали подвиги своихъ націо-

нальныхъ героевъ: Арминія и др. Одно великое событіе дало сильный толчокъ развитію національно-эпическаго творчества древнихъ германцевъ — это переселеніе народовъ. Колоссальная личность Аттилы до того поразила народную фантазію, что съ нею связали массу сказаній о другихъ герояхъ, напр., Зигфридѣ, Дитрихѣ Бернскомъ и др. Древнѣйшій изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ древнегерманскаго эпоса — это отрывокъ изъ былины о *Гильдебрандѣ и Гадубрандѣ*, относящійся, по меньшей мѣрѣ, къ VIII вѣку. Убѣгая отъ Одоакра, нѣмецкій народный герой Дитрихъ Бернскій (Теодорихъ Великій) нашелъ себѣ убѣжище при дворѣ Аттилы. Его сопровождаетъ его вѣрный витязь и воспитатель Гильдебрандъ, оставившій на родинѣ жену и малолѣтняго сына. Послѣ тридцатилѣтняго отсутствія Дитрихъ въ сопровожденіи Гильдебранда возвращается въ Германію съ цѣлью отвоевать свое царство. Между тѣмъ сынъ Гильдебранда, Гадубрандъ, уже выросъ, сдѣлался храбрымъ воиномъ, и ему поручено защищать границы отъ вторженія непріятеля. Тутъ-то и происходитъ единоборство отца съ сыномъ. Описаніе этого единоборства и рѣчи, которыми обмѣниваются противники, и составляютъ содержаніе былины, конецъ которой не дошелъ до насъ. Гервинусъ восхищается художественной простотой и эпическимъ спокойствіемъ этого интереснаго памятника, отъ котораго вѣетъ буйной отвагой и героическимъ духомъ первобытныхъ временъ. Былина о Гильдебрандѣ и Гадубрандѣ доказываетъ, что уже въ VIII вѣкѣ эпическое творчество древнихъ германцевъ находилось на высокой ступени развитія.

Древнѣйшимъ памятникомъ народно-эпическаго творчества древнихъ германцевъ служитъ, кромѣ того, англосаксонская поэма „*Беовульфъ*“, относящаяся тоже къ VIII—IX вв. Англо-саксы были народъ германскаго племени, жившій на нижней Эльбѣ и переселившійся въ

IV вѣкѣ въ Англію. Они принесли съ собою преданіе о своемъ народномъ героѣ Беовѣ или Беовульфѣ, которое уже на англійской почвѣ было обработано въ цѣлую поэму. Основной мотивъ поэмы составляетъ сага о побѣдѣ богатыря Беовульфа надъ морскимъ чудовищемъ Гренделемъ и огнедышащимъ дракономъ. Въ послѣдней битвѣ онъ и погибаетъ.

Отъ Беовульфа до Нибелунговъ въ продолженіе нѣсколькихъ столѣтій мы не встрѣчаемъ ни одного памятника германскаго народно-эпическаго творчества, который имѣлъ бы видъ эпическаго цѣлаго. Поэма *„Нибелунги“* переноситъ насъ въ эпоху переселенія народовъ, суровые нравы которой, смягченные христіанствомъ и облагороженные рыцарствомъ, описаны съ поразительной силой. Она относится къ XII вѣку. Въ основѣ „Нибелунговъ“ лежитъ сага объ отношеніи героя Зигфрида къ прекрасной валькиріи Брунгильдѣ. Вотъ краткое содержаніе поэмы. Въ городѣ Вормсѣ, занятомъ племенемъ бургундовъ, растетъ прекрасная Кримгильда. Она живетъ у своихъ братьевъ: Гунтера, Гернота и Гизельхера, которые правятъ бургундами. Слава о красотѣ Кримгильды достигаетъ города Сантена, гдѣ царствуетъ король франковъ Зигмундъ. Сынъ его Зигфридъ, славный своими подвигами, рѣшается попытать счастья и, взявши съ собою нѣсколько витязей, подъѣзжаетъ къ Вормсу. Жениху предшествуетъ громкая слава. Вассалъ бургундскихъ королей Гагенъ разсказываетъ, что это тотъ самый Зигфридъ, который гдѣ-то на сѣверѣ овладѣлъ сокровищами Нибелунговъ, убилъ дракона, и, выкупавшись въ его крови, сдѣлался неуязвимымъ. Увидя Зигфрида на турнирѣ, Кримгильда была такъ поражена его красотой, силой и ловкостью, что долго не могла отвести отъ него глазъ. Во время пребыванія Зигфрида въ Вормсѣ на бургундовъ напали саксы и датчане, но Зигфридъ отражаетъ нашествіе, раз-

бпваетъ обоихъ королей, одного изъ нихъ даже беретъ въ плѣнъ и съ торжествомъ возвращается въ Вормсъ. Въ тотъ день Зигфридъ впервые увидѣлъ Кримгильду; она стала горячо благодарить его за помощь, на что Зигфридъ отвѣтилъ, что все это онъ сдѣлалъ изъ любви къ ней. Гунтеръ обѣщалъ Зигфриду руку сестры, если онъ ему поможетъ въ одномъ опасномъ предпріятіи. Предпріятіе это было сватовство Гунтера за сѣверную красавицу Брунгильду, которая соглашалась выйти замужъ только за того, кто побѣдитъ ее въ состязаніяхъ силы и ловкости. Съ помощью шапки-невидимки Зигфридъ помогаетъ Гунтеру, который и получаетъ руку Брунгильды въ то время, какъ Зигфридъ женится на Кримгильдѣ. Проходитъ цѣлыхъ десять лѣтъ, и обѣ парочки живутъ въ счастіи и радости, и это продолжалось бы долго, если бы не зависть Брунгильды, которая не могла примириться съ мыслію, что такой герой, какъ Зигфридъ, достался не ей, а Кримгильдѣ. Однажды Кримгильда стала восхвалять Зигфрида, не подозрѣвая, какую рану она этимъ наноситъ Брунгильдѣ. „Посмотри, — сказала Кримгильда, — какъ мой Зигфридъ красуется среди другихъ героевъ — словно мѣсяцъ между звѣздами“. — „Да, но онъ все-таки не болѣе, какъ вассалъ моего мужа“, — отвѣчала Брунгильда. Видя, что ея мужа хотятъ унизить, Кримгильда мгновенно превращается въ тигрицу. „А, если такъ, то знай, что завтра я пойду къ обѣднѣ передъ тобой“. И она это дѣлаетъ, а когда Брунгильда хочетъ загородить дорогу Кримгильдѣ, послѣдняя говоритъ ей съ презрѣніемъ: „Прочь съ дороги, наложница моего мужа! Развѣ мнѣ неизвѣстно, что Зигфридъ покорилъ тебя для Гунтера?“ Затѣмъ она показываетъ Брунгильдѣ кольцо и поясъ, взятые у нея Зигфридомъ, и послѣдняя принуждена замолчать. Тутъ вмѣшивается въ дѣло Гагенъ. Онъ служитъ Брунгильдѣ, какъ вассалъ своему сюзерену. Видя ея слезы, Гагенъ рѣшается отмстить

за нихъ и предлагаетъ свои услуги Брунгильдѣ. Та соглашается и благодаритъ. Гагенъ распускаетъ слухъ о новомъ нашествіи датчанъ. Простодушный Зигфридъ вновь предлагаетъ свои услуги. Гагенъ проситъ Кримгильду отпустить мужа и увѣряетъ, что онъ самъ будетъ слѣдить за Зигфридомъ въ сраженіи. По совѣту Гагена, Кримгильда вышиваетъ крестъ на томъ мѣстѣ, гдѣ Зигфридъ уязвимъ, и умоляетъ Гагена охранять въ сраженіи это мѣсто. Гагенъ обѣщаетъ, но на охотѣ самъ поражаетъ Зигфрида въ ту минуту, когда Зигфридъ, наклонившись, пилъ воду изъ ручья. Зигфридъ умираетъ, а Гагенъ велитъ ночью отнести его трупъ въ Вормсъ и положить передъ дверью Кримгильды. Утромъ она идетъ въ церковь и чуть не наступаетъ на охладѣвшій трупъ супруга. Она оглашаетъ воздухъ криками и громко обвиняетъ брата въ убійствѣ. Тотъ оправдывается и соглашается на предложенный Кримгильдою божій судъ. Всѣ рыцари, начиная съ самого Гунтера, подходятъ поочередно къ трупу Зигфрида. При приближеніи Гагена, раны Зигфрида раскрываются, и изъ нихъ струится кровь — явный знакъ, что онъ убійца. Кримгильда затаиваетъ въ душѣ месть и ждетъ только случая, чтобы привести въ исполненіе свои кровавые замыслы. Случай этотъ представляется, когда она выходитъ замужъ за короля гунновъ Этцеля (Аттила). По прошествіи 13 лѣтъ, она приглашаетъ къ себѣ всѣхъ своихъ родныхъ, въ томъ числѣ и Гагена, и умерщвляетъ ихъ, и сама, въ свою очередь, падаетъ отъ руки стараго рыцаря Гильдебранда.

Изучая поэму о „Нибелунгахъ", невольно сравниваешь ее съ величайшимъ произведеніемъ французскаго эпическаго творчества — съ „Пѣснью о Роландѣ". Обѣ поэмы принадлежатъ къ одному типу эпическихъ произведеній; онѣ представляютъ собою не механическое соединеніе отдѣльныхъ рапсодій, но художественныя цѣлыя, имѣющія нѣкоторое художественное единство. Хотя надъ ними

трудилось много рукъ, но несомнѣнно, что послѣдняя обработка принадлежитъ одному геніальному пѣвцу. „Пѣсня о Роландѣ“ по своему характеру и духу, несомнѣнно, древнѣе „Нибелунговъ“. Она есть плодъ феодализма на переходѣ его къ рыцарству, тогда какъ „Нибелунги“ — это ужъ плодъ рыцарства. Женщина и любовь не играютъ почти никакой роли во французской поэмѣ, тогда какъ отношенія Зигфрида къ Кримгильдѣ — одинъ изъ главныхъ мотивовъ поэмы „Нибелунги“, опредѣляющихъ собою ея содержаніе. Кромѣ большей древности, преимущество „Пѣсни о Роландѣ“ заключается также въ большей цѣльности и національности содержанія. Въ то время, какъ въ „Нибелунгахъ“ встрѣчаются личности различныхъ историческихъ эпохъ и даже личности миѳическія, въ „Пѣснѣ о Роландѣ“ воспѣвается событіе одной исторической эпохи, — эпохи борьбы христіанъ съ невѣрными. Но если „Нибелунги“ уступаютъ „Пѣснѣ о Роландѣ“ въ древности нѣкоторыхъ мотивовъ и національномъ колоритѣ, то они далеко превосходятъ французскую поэму общечеловѣческимъ элементомъ и тщательнымъ описаніемъ всѣмъ понятныхъ человѣческихъ чувствъ.

Вторымъ по значенію памятникомъ народнаго германскаго эпическаго творчества является поэма *„Гудруна“*, написанная неизвѣстнымъ авторомъ въ концѣ XII или началѣ XIII вѣка, но во всякомъ случаѣ послѣ „Нибелунговъ“. Авторъ поэмы начинаетъ свой разсказъ съ дѣда Гудруны, Гагена, дальше разсказываетъ объ его дочери, прекрасной Гильдѣ, вышедшей замужъ за датскаго и фризскаго короля Геттеля и наконецъ уже сообщаетъ исторію ихъ дочери Гудруны. Сообразно такому плану, поэма естественнымъ образомъ распадается на три части; вкратцѣ сообщимъ содержаніе третьей, заключающей въ себѣ исторію Гудруны. Она была дочь Геттеля и Гильды. Достигнувъ совершеннаго возраста, она превосходила всѣхъ женщинъ своею красотою. Въ числѣ искателей

ея руки было три принца: черный Зигфридъ изъ страны мавровъ, Гартмутъ, сынъ короля нормандскаго, и Гервигъ, сынъ властителя Зеландіи. Когда она дала слово послѣднему, первые два пришли въ негодованіе. Одинъ изъ нихъ, Зигфридъ, напалъ съ войскомъ на Зеландію, а Гартмутъ похищаетъ Гудруну и увозитъ ее въ свои земли. Попавъ въ руки Гартмута, Гудруна остается вѣрна своему избраннику. Отецъ и мать Гартмута вначалѣ обращаются съ нею ласково, думая, что такимъ образомъ скорѣе склонятъ ее на бракъ. Но Гудруна остается непреклонной. Тогда мать Гартмута, злая Герлинда, прибѣгаетъ къ крутымъ мѣрамъ: одѣваетъ Гудруну въ лохмотья, велитъ ей топить печи, мыть полы и скамьи и вытирать своими чудными косами. Такъ продолжается до тѣхъ поръ, пока ея женихъ, Гервигъ, вмѣстѣ съ ея братомъ, Ортвиномъ, не нападаютъ на столицу Нормандіи и не освобождаютъ Гудруны, которая и соединяется съ Гервигомъ.

Большинство ученыхъ, изучавшихъ „Гудруну", согласны, что въ основѣ ея лежитъ историческое событіе — похищеніе пиратами какой-нибудь фризской царевны. Впослѣдствіи эта сага обставилась миѳологическими элементами: къ ней были приплетены саги о борьбѣ героя съ различными чудовищами; весь этотъ разнообразный матеріалъ достигъ до пѣвца, который былъ знакомъ съ „Нибелунгами" и романами Артурова цикла, изъ которыхъ заимствовалъ нѣкоторыя подробности. Кто былъ авторъ Гудруны, неизвѣстно, но полагаютъ, что онъ такъ же, какъ вѣроятный авторъ „Нибелунговъ", былъ одинъ изъ странствующихъ пѣвцовъ, проживавшихъ при княжескихъ дворахъ. Это можно заключить изъ того, что оба они обращаютъ особое вниманіе на турниры, наряды дамъ, хвалятъ тѣхъ, кто щедро одаряетъ пѣвцовъ, и т. п. Нѣмецкіе критики не безъ основанія называютъ „Гудруну" нѣмецкой „Одиссеей", потому что въ ней обращается

больше вниманія на внутренній бытъ, чѣмъ на военные подвиги. Авторъ далеко не до такой степени проникнутъ духомъ героической поэзіи, какъ пѣвецъ „Нибелунговъ“; вслѣдствіе этого и общій колоритъ „Гудруны“ гораздо мягче. Центръ дѣйствія въ „Нибелунгахъ“ — мщеніе Кримгильды; въ „Гудрунѣ“ — сама героиня, ничего не противоставляющая своимъ врагамъ, кромѣ терпѣнія и кротости. Личность ея соотвѣтствуетъ болѣе позднему развитію нѣмецкаго общества, когда жизнь стала проникаться идеалами христіанства.

Кромѣ „Нибелунговъ“ и „Гудруны“, въ нѣмецкой литературѣ существуетъ нѣсколько эпическихъ цикловъ, напримѣръ, *циклъ Дитриха Бернскаго,* который играетъ въ нѣмецкомъ эпосѣ такую же центральную роль, какъ Карлъ Великій во французскомъ. Къ этому циклу относится нѣсколько поэмъ: „Предки Дитриха“, „Битва при Равеннѣ“, „Бѣгство Дитриха“ и т. д. Въ виду того, что Дитрихъ, подъ именемъ котораго воспѣвается остготскій король Теодорихъ Великій, былъ такимъ же любимымъ героемъ южной Германіи, какъ Зигфридъ — рейнскихъ провинцій, у пѣвцовъ явилась мысль заставить ихъ помѣряться силою. Такимъ образомъ составилась поэма „Большой Розовый Садъ“. Побѣда Дитриха означаетъ побѣду новыхъ, историческихъ, героевъ надъ старыми, полумиѳическими. Кромѣ цикла Дитриха Бернскаго, существуетъ еще *циклъ Ломбардскій* или *Византійско-Палестинскій,* потому что мѣсто подвиговъ его героевъ — Востокъ, Константинополь, Палестина. Таковы поэмы о королѣ Ротерѣ, Гугдитрихѣ и Вольфдитрихѣ. На ряду съ этими поэмами подъ рукою Гартмана фонъ Ауэ и Готфрида Страсбургскаго расцвѣтаетъ новая форма эпическаго творчества — это эпосъ *искусственный, придворный,* навѣянный не народными сагами, но романами Бретонскаго цикла.

**Провансальскіе трубадуры.**

Отъ литературы феодализма переходимъ къ литературнымъ формамъ, созданнымъ на почвѣ рыцарства,

которое было дальнѣйшимъ развитіемъ и идеальнымъ выраженіемъ феодализма. Эпическая народная поэзія, отражающая въ себѣ эпоху феодализма, была плодомъ эпическаго періода народной жизни, когда индивидуальность была очень мало развита, когда человѣкъ сознавалъ себя личностью только по отношенію къ нѣкоторымъ великимъ идеямъ (напримѣръ христіанству, родинѣ, преданности своему сюзерену), которыя давали его существованію смыслъ, а ему самому извѣстную нравственную силу. Малое развитіе индивидуальности поражаетъ у такихъ грандіозныхъ личностей, какъ, напримѣръ, Роландъ. Любовь къ родинѣ, преданность императору, какъ сюзерену и верховному вождю христіанства, чувство побратимства и военной чести — вотъ всѣ идеи, легшія въ основу личной жизни Роланда. Вслѣдствіе такого слабаго развитія личности и поэтическіе памятники феодальной эпохи отличаются безличностью, объективностью, свойственной эпическому періоду народной жизни; но проходитъ не болѣе столѣтія, и подъ вліяніемъ различныхъ историческихъ и соціальныхъ причинъ, главнымъ образомъ подъ вліяніемъ церкви, феодально-эпическій періодъ жизни приходитъ къ концу: феодальные идеалы уступаютъ мѣсто рыцарскимъ; феодальная преданность лица къ лицу, вассала къ сюзерену замѣняется космополитической преданностью идеѣ рыцарства, идеѣ защиты слабыхъ и угнетенныхъ, къ какой бы національности или сословію они ни принадлежали. Наиболѣе сильное вліяніе на выработку рыцарскихъ идеаловъ имѣла католическая церковь, и она искусно воспользовалась этимъ вліяніемъ, чтобы превратить феодальную силу въ силу великодушную, покровительствующую обществу и церкви. Съ этой цѣлью она обставила вступленіе въ рыцарство многими обрядами, дѣлавшими изъ посвященія нѣчто въ родѣ таинства, къ которому нужно приготовляться; передъ посвященіемъ неофитъ долженъ былъ взять ванну въ

знакъ очищенія; потомъ его облекали въ бѣлоснѣжную тунику — символъ цѣломудренной жизни, которую онъ долженъ былъ съ этихъ поръ вести, — и красный плащъ въ напоминаніе того, что онъ всегда долженъ быть готовъ пролить свою кровь за вѣру. Онъ постился до вечера, проводилъ ночь въ церкви, затѣмъ исповѣдовался и причащался. Послѣ обѣдни онъ преклонялъ колѣни передъ лицомъ, посвящающимъ его въ рыцари, которое говорило ему объ его обязанностяхъ — крѣпко стоять за вѣру, быть вѣрнымъ своему сюзерену и защищать слабыхъ и угнетенныхъ. Эти общіе всему рыцарству идеалы сильно измѣнились въ роскошныхъ долинахъ Прованса подъ вліяніемъ утонченной жизни юга и страстнаго темперамента провансальскихъ рыцарей. Послѣдній пунктъ рыцарскаго кодекса — защита слабыхъ и угнетенныхъ — превратился на югѣ, къ немалому удивленію церкви, въ систематическое служеніе женщинамъ, которое стало здѣсь первою обязанностью рыцаря. Ученіе о служеніи дамамъ было выработано на югѣ въ цѣлую теорію, которая нашла себѣ полное выраженіе въ поэзіи провансальскихъ трубадуровъ. Каждый рыцарь непремѣнно долженъ былъ имѣть свою даму (женитьба не считалась препятствіемъ), цвѣта которой онъ долженъ былъ носить на своемъ щитѣ, которую воспѣвалъ въ своихъ пѣсняхъ, имя которой онъ произносилъ съ улыбкой, умирая отъ вражескаго копья въ Палестинѣ. Равнымъ образомъ, и всякая дама должна была имѣть своего рыцаря (замужество тоже не считалось препятствіемъ). По ученію провансальскихъ трубадуровъ, всякій рыцарь долженъ былъ пройти слѣдующія четыре степени любви, прежде чѣмъ дама удостоитъ признать его своимъ другомъ и защитникомъ. Первая степень есть степень колеблющагося или притворяющагося (feignaire), когда рыцарь любитъ, но скрываетъ свою любовь, не смѣетъ признаться, притворяется; вторая степень — умоляющаго (pregaire);

когда же дама согласится благосклонно выслушать его признаніе, подаритъ ему ленту или поясъ, то онъ достигаетъ третьей степени — выслушиваемаго (entendaire); наконецъ, четвертая, самая высшая степень — это степень друга (drutz) и защитника. Этотъ актъ принятія дамой на свою службу рыцаря былъ торжественнымъ моментомъ въ жизни обоихъ; онъ былъ обставленъ торжественными обрядами, заимствованными изъ церемоній присяги, которую приносилъ вассалъ своему сюзерену. Стоя на колѣняхъ передъ дамой, рыцарь приносилъ ей обѣтъ въ вѣрности, давалъ клятву защищать ее отъ всякихъ обидъ и притѣсненій. Дама съ своей стороны клялась быть ему вѣрна, имѣть его постоянно въ своихъ мысляхъ и, въ знакъ заключенія между ними духовнаго союза, надѣвала ему на руку кольцо и давала обычный въ этихъ случаяхъ поцѣлуй. По теоріи провансальскихъ трубадуровъ, рыцарская любовь была чувство идеальное, лишенное всякой чувственности. „Это уже не любовь, — говоритъ одинъ провансальскій трубадуръ, — если она стремится къ обладанію. Для рыцаря довольно, если онъ имѣетъ отъ своей дамы кольцо или поясъ, онъ тогда можетъ считать себя равнымъ королю Кастиліи. Если же при случаѣ онъ получитъ отъ нея какую-нибудь драгоцѣнность или обычный поцѣлуй, то этого даже слишкомъ много для истинной любви“.

Своего высшаго развитія и оригинальности провансальская поэзія достигаетъ въ лирикѣ; въ эпической и драматической поэзіи она находится подъ вліяніемъ французской. Наибольшаго же расцвѣта провансальская поэзія достигаетъ въ XII вѣкѣ, когда она была сладкозвучной выразительницей идей рыцарства, когда владѣтельные князья добровольно становились въ ряды трубадуровъ. Но уже въ XIII вѣкѣ начинается упадокъ провансальской поэзіи. Главною причиной этого упадка были альбигойскія войны, опустошившія весь югъ Франціи. Когда

толпы крестоносцевъ вторгнулись въ благословенныя долины Прованса, то часть трубадуровъ разбѣжалась, часть же бросила любовную лирику и стала писать сатирическія стихотворенія (сирвенты), въ которыхъ они громили Римъ, обличали развратъ католическаго духовенства и т. д.

Главныя поэтическія формы, созданныя провансальскими трубадурами, слѣдующія: 1) любовная пѣснь, или *канцона,* 2) *альба,* или утренняя, и 3) *серена,* или вечерняя пѣснь. Серенаду пѣлъ рыцарь вечеромъ передъ окномъ своей дамы, а альбу пѣлъ его другъ, который предупреждалъ рыцаря и даму, наслаждающихся любовнымъ свиданіемъ, что пора его прервать, что скоро настанетъ утро. Четвертой формой провансальской лирической поэзіи была *тенцона,* или поэтическій турниръ между двумя трубадурами, изъ которыхъ одинъ защищалъ, а другой опровергалъ какой-нибудь любовный тезисъ, и, наконецъ, пятая форма — *сирвента,* отвѣчавшая потребностямъ выражать въ поэзіи другіе интересы, кромѣ любовныхъ.

Первоначально слово „сирвента“, какъ видно изъ этимологическаго значенія этого слова, значило стихотвореніе служебное, написанное поэтомъ въ интересахъ того знатнаго покровителя, при дворѣ котораго онъ жилъ. Позднѣе значеніе сирвенты расширилось — она получила общественное значеніе, ибо въ ней поэтъ касался разныхъ общественныхъ вопросовъ. Знаменитѣйшими представителями сирвенты этого рода были трубадуры Гильемъ Фигейра и Пейръ Кардиналь. Вотъ отрывокъ изъ сирвенты послѣдняго, написанной по поводу крестоваго похода, предпринятаго противъ альбигойцевъ: „Нечестіе и коварство объявили войну истинѣ и чистотѣ душевной и побѣждаютъ ихъ. Жестокость торжествуетъ надъ любовію и низость надъ честностью. Только тотъ процвѣтаетъ въ наше время, кто думаетъ не о Богѣ, а о своемъ брюхѣ. Кто же любитъ справедливость и воз-

мущается неправдою, тотъ дорого платится за это". Нѣкоторыя изъ сирвентъ отличаются такими яростными нападками на католическое духовенство, что въ ихъ авторахъ справедливо видятъ предшественниковъ реформаціи. Вотъ отрывокъ изъ сирвенты Гильема Фигейры противъ Рима: „Римъ, ты творишь изъ-за денегъ много низостей и преступленій и не боишься Бога. Ты стремишься только къ тому, чтобы расширить свое владычество. Ты лукаво разставляешь свои сѣти и отнимаешь послѣдній кусокъ хлѣба у бѣдняка. Снаружи ты похожъ на невиннаго ягненка, внутри — ты хищный волкъ, коронованная змѣя, порожденіе ехидны".

**Вліяніе трубадуровъ на средневѣковую лирику.**

Вліяніе провансальской поэзіи на поэзію западной Европы было громадно. „Подобно тѣмъ растеніямъ, — говоритъ Поль Мейеръ, — цвѣточная пыль которыхъ въ силу какого-то таинственнаго закона имѣетъ свойство оплодотворять растеніе до того безсильное, ростокъ провансальской поэзіи, привитый къ другимъ литературамъ, имѣлъ свойство возбуждать ихъ производительность". Говоря о вліяніи провансальской поэзіи на литературу западной Европы, нужно разумѣть только провансальскую лирику. Что касается до другихъ родовъ поэзіи, то въ нихъ трубадуры сами шли по слѣдамъ своихъ французскихъ собратій, труверовъ, и перерабатывали заимствованные съ сѣвера мотивы. Но зато въ сферѣ любовной лирики французскіе труверы XII и XIII вв. были не болѣе, какъ послушными учениками трубадуровъ. Вліяніе трубадуровъ на раннюю итальянскую лирику было еще сильнѣе. Первое появленіе провансальскихъ трубадуровъ въ Италіи относится къ половинѣ XII вѣка. Когда германскій императоръ Фридрихъ Барбаросса явился въ Италію короноваться императорской короной и въ качествѣ верховнаго сюзерена Прованса созвалъ на торжественный съѣздъ въ Туринѣ провансальскихъ князей, послѣдніе явились съ своими трубаду-

рами. Здѣсь впервые итальянцы познакомились съ поэзіей трубадуровъ и были очарованы ею. Съ этихъ поръ вошло въ моду при дворахъ итальянскихъ владѣтелей держать на жалованіи трубадуровъ. Особенно радушный пріемъ находили трубадуры при дворѣ Фридриха II въ Палермо, гдѣ подъ ихъ вліяніемъ образовалась цѣлая школа сицилійской поэзіи, насквозь проникнутой идеалами провансальской поэзіи и усвоившей себѣ ея поэтическую манеру. Вліяніе формъ провансальской лирики замѣтно и въ сѣверной Италіи, въ поэтахъ такъ называемой „болонской“ школы: Гвидо Гвиничелли и Гвидо Кавальканти, которые были непосредственными предшественниками Данта. Что касается до Испаніи, то и здѣсь тоже существовали старинныя связи съ Провансомъ, особенно усилившіяся съ тѣхъ поръ, какъ наслѣдная принцесса Прованса вышла въ 1113 г. замужъ за Беренгара, графа Барселонскаго. Множество провансальскихъ трубадуровъ переѣхало вслѣдъ за своей принцессой и осталось навсегда при барселонскомъ дворѣ. Въ 1137 г. графъ Барселонскій въ силу брачныхъ связей сдѣлался королемъ Арагоніи, и Сарагосса становится такимъ же центромъ провансальской поэзіи, какимъ недавно была Барселона. Вліяніе провансальской поэзіи на испанскую было въ это время очень сильно. Каталонскіе поэты, въ числѣ которыхъ былъ и самъ Альфонсъ II Арагонскій, гордились именемъ трубадуровъ, даже сами пробовали писать по-провансальски, и даже впослѣдствіи, когда каталонское нарѣчіе развилось, вліяніе провансальской поэзіи сильно замѣтно у каталонскихъ поэтовъ XIV и XV вв., и не ранѣе, какъ въ XVI в., испанская поэзія становится на свои ноги и освобождается отъ вліянія провансальскихъ традицій, которыя въ этомъ вѣкѣ уже успѣли угаснуть въ самомъ Провансѣ.

Указавъ на вліяніе провансальскихъ трубадуровъ на поэзію сѣверной Франціи, Испаніи и Италіи, мы пере-

ходимъ къ Германіи, гдѣ уже въ XII вѣкѣ подъ вліяніемъ французскихъ труверовъ является цѣлая школа пѣвцовъ любви, такъ называемыхъ миннезингеровъ, которые нѣкоторое время даютъ тонъ всей нѣмецкой поэзіи. До насъ дошли произведенія болѣе, чѣмъ сотни миннезингеровъ. Сравнивая произведенія трубадуровъ съ ихъ нѣмецкими подражателями, нужно сознаться, что первыя стоятъ неизмѣримо выше. Въ произведеніяхъ миннезингеровъ мы не найдемъ того огня, той южной страсти, которые нерѣдко пробиваются сквозь условную провансальскую манеру. Впрочемъ, сѣмя свойственнаго провансальской поэзіи идеальнаго отношенія къ женщинѣ пало въ Германіи на плодотворную почву, такъ что, когда миннезингеры выступили съ своей проповѣдью идеальной любви, то ихъ пѣсни нашли сочувственный отголосокъ въ сравнительно грубомъ нѣмецкомъ обществѣ. Эта проповѣдь даетъ однообразный колоритъ произведеніямъ миннезингеровъ, тѣмъ болѣе, что у нихъ нѣтъ произведеній, подобныхъ сирвентамъ, въ которыхъ трубадуры касались различныхъ общественныхъ вопросовъ. Едва ли не единственное исключеніе въ этомъ отношеніи представляетъ Вальтеръ фонъ деръ Фогельвейде, въ пѣсняхъ котораго нерѣдко отражаются его политическія идеи, его мечты о великомъ призваніи Германіи соединить подъ своею властію весь христіанскій міръ и его ненависть къ папству за то, что оно желаетъ поработить себѣ міръ и мѣшаетъ Германіи исполнить свою великую культурную миссію.

**Рыцарскій романъ.**

Второй литературной формой, въ которой отражались идеалы рыцарства, былъ рыцарскій романъ. Сравнительно съ феодализмомъ, въ рыцарствѣ мы замѣчаемъ значительный прогрессъ: феодальная преданность вассала къ сюзерену замѣняется въ рыцарствѣ идеальной преданностью религіи, идеѣ защиты слабыхъ и угнетенныхъ; любовь, которая въ выросшихъ на почвѣ феода-

лизма литературныхъ произведеніяхъ почти не играетъ никакой роли, является въ лирикѣ трубадуровъ и въ рыцарскихъ романахъ главнымъ стимуломъ мужества, источникомъ всякихъ подвиговъ. Служеніе дамамъ, о которомъ не слышно въ старинныхъ эпическихъ поэмахъ, вырабатывается въ цѣлую теорію, составляющую одну изъ главныхъ чертъ рыцарскаго кодекса, — кодекса не писаннаго, но признаваемаго всѣми рыцарями, къ какой бы національности они ни принадлежали. Связанные единствомъ стремленій, рыцари образуютъ изъ себя особое сословіе, имѣющее свою особую сословную честь, свои особыя сословныя традиціи, рѣзко отдѣляющія его отъ другихъ сословій. Хотя рыцарскихъ романовъ дошло до насъ множество, но рыцарскіе идеалы всего полнѣе и

**Романы бретонскаго цикла.**

ярче отражаются въ такъ называемыхъ *романахъ Бретонскаго цикла* или *Круглаго Стола*, названныхъ такъ потому, что сюжеты ихъ получили первую литературную обработку на сѣверѣ Франціи, въ Бретани, населенной тогда остатками кельтовъ, и еще потому, что въ центрѣ ихъ стоялъ полумиѳическій король Артуръ и рыцари его Круглаго Стола, играющій здѣсь такую же центральную роль, какъ въ нашихъ былинахъ Владиміръ Красное Солнышко, на котораго онъ и походитъ своимъ характеромъ. Романы Бретонскаго цикла дѣлятся на двѣ большія группы, изъ которыхъ каждая по преимуществу отражаетъ въ себѣ одну сторону рыцарскаго идеала. Къ первой относятся романы, основанные на книжныхъ источникахъ и апокрифахъ. Таковы романы *объ Іосифѣ Аримаѳейскомъ, св. Граалѣ;* направленіе ихъ мистически-религіозное, и авантюры, въ нихъ описываемыя, имѣютъ своею главною цѣлью отыскиваніе св. чаши Грааля; ко второй относятся романы, въ которыхъ, помимо книжныхъ источниковъ, введены въ оборотъ кельтскія народныя преданія. Содержаніе ихъ любовное; они заняты описаніемъ любви рыцарей къ дамамъ и предпринимае-

мыхъ въ честь дамъ авантюръ. Лучшіе изъ нихъ — *„Ланселотъ“* и *„Исторія Тристана и Изольды“*, имѣвшіе немалое вліяніе на всю послѣдующую литературу среднихъ вѣковъ и на выработку кодекса рыцарской куртуазіи.

Одна изъ обработокъ *„Ланселота“* принадлежитъ перу французскаго (англо-норманскаго) трувера XII вѣка Вальтера Мапа. Вотъ вкратцѣ содержаніе романа: Ланселотъ былъ сынъ короля Арморики Бана. Когда онъ родился, отецъ его воевалъ съ сосѣднимъ королемъ Клеодасомъ, который завоевалъ всѣ города и замки Бана, за исключеніемъ замка Треба. Поручивъ защиту замка своимъ полководцамъ, Банъ отправился просить помощи у короля Артура. Добравшись до высокаго холма, онъ поднялся на его вершину, чтобы взглянуть оттуда на свой замокъ, но замокъ уже пылалъ, очевидно, зажженный непріятелями. Зрѣлище это до того поразило Бана, что онъ упалъ на землю и испустилъ дыханіе. Видя, что испуганный конь его одинъ спускается съ холма, королева сообразила, что съ мужемъ случилось несчастіе, и побѣжала на гору, оставивъ Ланселота внизу на травѣ. Когда она возвратилась назадъ, сына уже не было, но она ясно видѣла, что какая-то величественной наружности дама бросилась съ нимъ въ озеро и исчезла въ его волнахъ. Дама эта была фея Вивіана, которую называли Дамой Озера (La Dame du Lac). Она воспитала ребенка въ своемъ подводномъ дворцѣ и научила его всѣмъ правиламъ рыцарской куртуазіи. Вотъ что она ему разсказала о происхожденіи рыцарства: „Вначалѣ рыцарство не было пустою игрой, вначалѣ не обращали вниманія на знатность происхожденія, ибо всѣ мы дѣти одного Отца. Когда же вошла въ міръ алчность и зависть, и слабые стали страшиться сильныхъ, то имъ пришлось по необходимости избирать себѣ защитниковъ, которыхъ и назвали рыцарями. Они должны были отличаться любезностью и вѣжливостью по отношенію къ да-

мамъ, защищать слабыхъ и угнетенныхъ и святую церковь, которая не можетъ сама себя защищать оружіемъ. Рыцарскіе доспѣхи имѣютъ свое особое значеніе: щитъ, который рыцарь держитъ въ рукѣ своей, долженъ напоминать ему объ его обязанности прикрывать имъ св. церковь; панцырь, покрывающій все его тѣло, напоминаетъ ему о томъ, что онъ долженъ давать мужественный отпоръ врагамъ вѣры; шлемъ, блистающій у него на головѣ, означаетъ, что онъ долженъ быть всегда въ первыхъ рядахъ защитниковъ правды" и т. д. Съ жадностью внималъ Ланселотъ мудрымъ рѣчамъ своей прекрасной наставницы и далъ себѣ клятву сдѣлаться совершеннымъ рыцаремъ. Когда онъ достигъ восемнадцатилѣтняго возраста, Вивіана отвела его ко двору Артура, гдѣ онъ былъ посвященъ въ рыцари. При первомъ своемъ появленіи, Ланселотъ произвелъ сильное впечатлѣніе на жену Артура, прекрасную Джиневру, и, съ своей стороны, слѣдуя рыцарскому кодексу, при первомъ взглядѣ почувствовалъ къ ней идеальное чувство. При дворѣ Артура былъ нѣкто Галеотъ, который понялъ чувства молодыхъ людей и старался устраивать имъ любовныя свиданія. Съ этихъ поръ имя Галеота дѣлается нарицательнымъ именемъ посредника въ любовныхъ дѣлахъ. Чтобы угодить дамѣ сердца, Ланселотъ совершаетъ чудеса храбрости, побѣждаетъ многихъ рыцарей, покоряетъ много земель, наконецъ, чтобы догнать Джиневру, похищенную сыномъ одного короля, онъ подвергаетъ себя съ рыцарской точки зрѣнія величайшему позору — садится на телѣгу и преслѣдуетъ похитителя. Наконецъ, сестра Артура, фея Моргана, открываетъ Артуру глаза; онъ собираетъ своихъ рыцарей и идетъ на Ланселота войной. Но въ это время до Артура доходятъ слухи, что противъ него возсталъ его побочный сынъ Мордредъ. Артуръ бросаетъ осаду замка, гдѣ скрывался Ланселотъ, и устремляется противъ Мордреда; въ происшедшей битвѣ Артуръ по-

гибаетъ, а Джиневра, терзаемая раскаяніемъ, удаляется въ монастырь.— Таково содержаніе романа о Ланселотѣ. Нигдѣ такъ полно и ярко не обрисованъ идеалъ рыцарства, и нѣтъ ничего удивительнаго, что романъ этотъ облетѣлъ всю Европу, возбуждая массу подражаній и воспитывая не одно поколѣніе въ рыцарскомъ духѣ.

Переходимъ теперь къ роману о *Тристанѣ и Изольдѣ*. Тристанъ, народный бретонскій герой, былъ сынъ царя Меліада и его жены Изабеллы. Въ то время какъ царица была беременна сыномъ, въ Меліада влюбилась какая-то фея и увлекла его въ свой замокъ. Узнавъ объ этомъ, Изабелла бросилась разыскивать мужа и во время розысковъ родила сына Тристана, названнаго такъ потому, что онъ родился въ скорби (né en tristesse). Воспитаніе и первые рыцарскіе подвиги Тристана происходятъ при дворѣ его дяди, Марка Корнваллійскаго. Онъ, между прочимъ, убиваетъ чудовищнаго Маргульта, который ранитъ Тристана отравленнымъ копьемъ. Переодѣтый арфистомъ, Тристанъ оставляетъ Корнваллисъ и отправляется въ чуждыя страны лѣчить свою рану. Приплывъ къ берегамъ Ирландіи, Тристанъ сѣлъ на берегу и сталъ играть на арфѣ. Чудные звуки его арфы достигли до слуха ирландской королевы, сестры Маргульта и тоже волшебницы, которая сидѣла у окна своего дворца и любовалась видомъ на море. Восхищенная чудною игрою Тристана, она пригласила его во дворецъ и вылѣчила его рану. Здѣсь Тристанъ увидалъ въ первый разъ дочь ея, прекрасную Изольду, и плѣнился ею. Возвратившись ко двору своего дяди, онъ до того восторженно отзывался объ Изольдѣ, что возбудилъ въ дядѣ желаніе просить ея руки. Черезъ нѣсколько времени Маркъ послалъ Тристана въ Ирландію просить у ирландскаго короля руки Изольды. Предложеніе было принято, и Изольду снарядили въ путь вмѣстѣ съ Тристаномъ. Разставаясь съ дочерью, мать дала ея фрейлинѣ Бренжіанѣ любовный

напитокъ съ тѣмъ, чтобы она дала его послѣ свадьбы выпить супругамъ. Напитокъ этотъ имѣлъ чудесное свойство возбуждать любовь въ продолженіе цѣлыхъ трехъ лѣтъ. Но время было жаркое, и когда молодые люди попросили пить, то Бренжіана вмѣсто воды по ошибкѣ дала имъ кубокъ съ любовнымъ напиткомъ, отчего они тотчасъ же безумно влюбились другъ въ друга. По прибытіи въ Корнваллисъ была отпразднована свадьба Изольды съ Маркомъ, но романъ молодыхъ людей попрежнему продолжался, и они тайкомъ видались другъ съ другомъ. Наконецъ, свиданія ихъ были открыты, и дядя прогналъ ихъ обоихъ. Они ушли въ лѣсъ и жили въ пещерѣ, но музыка и любовь превратили эту пещеру въ рай. Черезъ нѣкоторое время Маркъ соскучился и снова призвалъ къ себѣ жену, Тристану же подъ страхомъ смертной казни запретилъ приближаться ко двору. Но любовь изобрѣтательна: Тристанъ въ нарядѣ шута проникаетъ въ комнату Изольды. Наконецъ, бароны внушаютъ королю подозрѣніе относительно Тристана. Разгнѣванный король прибѣгаетъ къ посредничеству Артура и рыцарей Круглаго Стола. Происходитъ судъ: Изольду оправдываютъ, а Тристанъ пускается странствовать по свѣту. Между тѣмъ прошло три года, и дѣйствіе любовнаго напитка, повидимому, прекращается. Тристанъ женится на другой Изольдѣ, но въ скоромъ времени убѣждается, что его прежнее чувство возвращается. Онъ старается заглушить свою страсть, принимаетъ участіе въ турнирахъ, пускается въ различныя авантюры и получаетъ рану. Такъ какъ всѣ усилія врачей оказались безуспѣшны, онъ посылаетъ одного изъ своихъ друзей за первой Изольдой. Если другу удастся уговорить Изольду ѣхать съ собою, онъ долженъ поднять на кораблѣ бѣлый флагъ, въ противномъ случаѣ — черный. Но вотъ корабль съ королевою Корнваллійской быстро приближается къ берегу, увѣнчанный бѣлымъ

флагомъ. Но жена Тристана, начавшая ревновать его къ Изольдѣ, сообщаетъ мужу, что на кораблѣ развѣвается черный флагъ. При этой вѣсти Тристанъ падаетъ мертвымъ. Когда королева Изольда увидала бездыханный трупъ своего милаго, она тоже падаетъ мертвой. Передъ смертью Тристанъ написалъ письмо къ дядѣ, въ которомъ просилъ въ случаѣ его смерти похоронить его рядомъ съ Изольдой. Желаніе это было исполнено. На могилѣ Тристана выросло дерево, которое стало одновременно покрывать своими вѣтвями и могилу Изольды. Его нѣсколько разъ срубали по приказанію короля, но на утро оно выростало снова.

Знаменитѣйшимъ изъ труверовъ, обрабатывавшихъ сюжеты изъ цикла Круглаго Стола, былъ Кретьенъ де Труа, написавшій романы о св. Граалѣ („Парсиваль"), Ивэнѣ и другіе. Въ романахъ этого трувера мы встрѣчаемся почти со всѣми лучшими качествами романовъ Круглаго Стола. Они отличаются затѣйливостью содержанія, тонкимъ психологическимъ анализомъ, прелестнымъ разсказомъ и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ сильнымъ религіознымъ экстазомъ. Вліяніе романовъ бретонскаго цикла на европейскую литературу было весьма значительно. Пульчи, Аріосто, Боярдо черпали изъ нихъ свои сюжеты, а Торквато Тассо обязанъ былъ имъ не однимъ прелестнымъ эпизодомъ своего „Освобожденнаго Іерусалима". Испанскій романъ объ Амадисѣ Гальскомъ и многочисленныя подражанія ему носятъ на себѣ несомнѣнно слѣды вліянія бретонскихъ романовъ. Спенсеръ обязанъ имъ однимъ изъ лучшихъ эпизодовъ въ „Царицѣ фей", Шекспиръ почерпнулъ отчасти изъ нихъ содержаніе „Короля Лира". Но всего болѣе они оказали вліянія на Германію, потому что нигдѣ кельтскій идеализмъ и религіозный мистицизмъ не могли найти болѣе благопріятной почвы. Изъ нѣмецкихъ поэтовъ обрабатывали кельтскіе сюжеты: Гартманъ фонъ Ауэ, Воль-

фрамъ фонъ Эшенбахъ и Готфридъ Страсбургскій. Вольфрамъ сдѣлалъ изъ своего Парсиваля психологическій эпосъ, а Готфридъ Страсбургскій перенесъ въ свою обработку Тристана и Изольды все, что было свѣтлаго и жизнерадостнаго не только въ романахъ бретонскаго цикла, но и во всей рыцарской литературѣ. Чуждый мистическихъ порываній, онъ изображаетъ жизнь, какъ праздникъ любви и наслажденій, пишетъ апоѳеозъ страсти и горячо отстаиваетъ священныя права человѣческаго сердца.

**Романы античнаго цикла.** Почти одновременно съ обработкой французскими труверами и ихъ нѣмецкими подражателями кельтскихъ народныхъ сюжетовъ, обрабатывались въ томъ же рыцарскомъ духѣ и сюжеты изъ міра античнаго. Въ XIII в. образуется во Франціи цѣлый циклъ романовъ изъ античнаго міра. Въ этихъ многочисленныхъ обработкахъ античныхъ сюжетовъ мы замѣчаемъ одну общую черту, обличающую въ ихъ авторахъ полное отсутствіе историческаго инстинкта. Наши отношенія къ древности совершенно не походятъ на тѣ, которыя существовали въ средніе вѣка. Чтобы понять извѣстное историческое явленіе, мы предварительно изучаемъ почву, на которой оно выросло, стараемся перенестись въ то время, даже стараемся усвоить тогдашнее міровоззрѣніе. Совершенно иначе поступалъ средневѣковой писатель. Чтобы понять античный сюжетъ, онъ старался приблизить его къ себѣ, старался навязать древности свои взгляды, свои общественныя отношенія. Только посредствомъ такого историческаго маскарада древность становилась понятной средневѣковому читателю. Начиная съ XII в., труверы подвергли поэтической обработкѣ массу античныхъ сюжетовъ, которые возбуждали особый интересъ въ виду того обстоятельства, что западные народы считали себя потомками грековъ и римлянъ.

Важнѣйшими произведеніями античнаго цикла считаютъ

два стихотворныхъ рыцарскихъ романа: „О Троянской войнѣ“ и „Объ Александрѣ Македонскомъ“.

Романъ *о Троянской войнѣ* принадлежитъ перу трувера XII вѣка Бенуа де Сенъ-Мора. Громадный романъ Сенъ-Мора распадается на три части: походъ Аргонавтовъ, Троянская война и возвращеніе грековъ на родину. Источникомъ Бенуа былъ не Гомеръ, котораго въ средніе вѣка знали только по имени и по нѣкоторымъ отрывкамъ латинскаго перевода „Иліады“, а двѣ апокрифическія исторіи Трои, изъ которыхъ одна приписывалась Дарету изъ Фригіи, троянскому жрецу бога Гефеста, а другая Диктису, греку съ острова Крита. Каждый изъ названныхъ выше авторовъ пишетъ исторію Троянской войны съ своей точки зрѣнія: Диктисъ — съ греческой, а Даретъ — съ троянской. Бенуа де Сенъ-Моръ заимствуетъ у нихъ обоихъ одинаково, но, какъ и другіе средневѣковые поэты, болѣе склоняется на сторону Дарета и троянцевъ; поэтому у него Гекторъ гораздо симпатичнѣе Ахиллеса, а Париса онъ даже выставляетъ идеаломъ доблестнаго рыцаря. Всего интереснѣе то, что въ обработку античнаго сюжета Бенуа внесъ свои христіанскія и рыцарскія понятія, а также бретонскіе разсказы о карликахъ, феяхъ и волшебникахъ. Его Троя своими зубчатыми стѣнами, башнями и бойницами скорѣе напоминаетъ рыцарскій замокъ, чѣмъ бревенчатую Трою Гомера. Пріамъ, подобно Карлу Великому и Артуру, имѣетъ свой дворъ, куда въ извѣстные дни стекаются рыцари и вассалы; Калхасъ обращается въ одареннаго бенефиціями епископа, который устанавливаетъ посты въ честь павшихъ героевъ, Терситъ — въ злобнаго карлика, а греческіе герои — въ грубыхъ и буйныхъ феодальныхъ бароновъ. Нѣкоторые средневѣковые обычаи (напр. обычай выносить передъ сраженіемъ реликвіи и мощи святыхъ) переносятся подъ стѣны Трои, и посредствомъ такого оригинальнаго художественнаго пріема Троянская война становится

какъ бы національнымъ событіемъ. Апокрифическія сказанія о Троянской войнѣ, приписываемыя Диктису и Дарету, равно какъ и романъ Бенуа де Сенъ-Мора, интересны еще въ томъ отношеніи, что они вызвали много подражаній въ европейской литературѣ; Герборть изъ Фрицлара перевелъ романъ Бенуа на нѣмецкій языкъ; въ XIII в. является латинская обработка троянскихъ сказаній, принадлежащая перу италіанца Гвидо де Колонны, который одинаково пользовался и Диктисомъ, и Даретомъ, и Бенуа де Сенъ-Моромъ. Попадающаяся въ нашихъ сборникахъ и хронографахъ Исторія о Троянской войнѣ есть не что иное, какъ передѣлка Гвидо де Колонны, сдѣланная, конечно, не съ подлинника, но съ польскаго или чешскаго перевода.

Ни одинъ романъ античнаго цикла не пользовался такою популярностью на западѣ Европы, какъ романъ *объ Александрѣ Великомъ*. Причина этого явленія заключается не столько въ поэтическомъ и повѣствовательномъ талантѣ французскихъ труверовъ, обрабатывавшихъ его въ стихотворной формѣ, сколько въ самой личности героя, заключающей въ себѣ много истинно рыцарскихъ чертъ, которыхъ мы напрасно стали бы искать у другихъ героевъ древности. Молодость, красота, неудержимая жажда славы, великодушіе къ побѣжденнымъ, страсть къ авантюрамъ, куртуазія по отношенію къ женщинамъ — всѣ эти отдѣльныя черты рыцарскаго идеала мы находимъ соединенными въ грандіозной личности Александра Великаго. Немудрено послѣ этого, что исторія его подвиговъ могла заинтересовать французскую публику и воспламенить воображеніе труверовъ до того, что они поставили Александра на ряду съ Карломъ Великимъ и Артуромъ и назвали его властителемъ вселенной (Sire de l'univers). Романъ объ Александрѣ Великомъ, заключающій въ себѣ болѣе 20,000 стиховъ, принадлежитъ двумъ труверамъ: Lambert le Tort и Alexandre de

Bernai. Популярность его была такъ велика, что размѣръ, которымъ онъ написанъ, получилъ названіе александрійскаго стиха.

Романъ начинается описаніемъ рожденія Александра. Чудеса при его рожденіи почти тѣ же, какими сопровождалось въ нашихъ былинахъ рожденіе Волхва Всеславьевича. Отцомъ его былъ не Филиппъ, а египетскій царь Нектанебъ. Подробно описывается въ романѣ воспитаніе Александра. Подъ руководствомъ искусныхъ учителей онъ изучалъ, кромѣ языка греческаго, языки латинскій, еврейскій и халдейскій, геометрію, физику, астрономію, музыку, — словомъ, проходилъ полный курсъ средневѣковыхъ школъ. Мать его Олимпія, желая сдѣлать изъ него настоящаго рыцаря, прибавляетъ къ этому игру на арфѣ, танцы и знаніе балладъ и пѣсенъ. Придя въ совершенный возрастъ, Александръ выбираетъ себѣ 12 перовъ, которымъ поручаетъ начальствовать надъ отдѣльными отрядами. Первый его походъ былъ направленъ противъ непокорнаго вассала Николая. Въ единоборствѣ онъ побѣждаетъ Николая и раздѣляетъ его земли между своими баронами. Послѣ этого онъ устремляется на Грецію и покоряетъ ее. Далѣе слѣдуетъ подробное описаніе персидскаго похода, осады Тира и всѣхъ битвъ съ Даріемъ. Побѣдивъ персидскаго царя, Александръ отправляется противъ своего соперника, индійскаго царя Пора. Здѣсь войско Александра встрѣчаетъ цѣлый рядъ чудесъ: бѣлыхъ львовъ, сиренъ, дорогу, усыпанную драгоцѣнными камнями, при чемъ труверъ старается поставить на видъ читателямъ, что верховнымъ побужденіемъ Александра было не завоеваніе, а любознательность, желаніе узнать все, что дѣлается на землѣ, въ водѣ и воздухѣ. Для этой цѣли онъ придумываетъ особые снаряды для плаванія по воздуху и опущенія на дно моря. Побѣдивъ амазонокъ, онъ возвращается въ Вавилонъ и умираетъ отъ отравы. Передъ смертью онъ завѣщаетъ своимъ полко-

водцамъ завоеваніе „лучшей въ мірѣ страны“ — Франціи. Этимъ патріотическимъ анахронизмомъ и заканчивается романъ объ Александрѣ Великомъ.

Кромѣ романовъ о Троянской войнѣ и Александрѣ Великомъ, въ средніе вѣка въ литературѣ, главнымъ образомъ, французской, мы встрѣчаемъ не мало произведеній, въ основѣ которыхъ лежитъ античный сюжетъ. Такова французская обработка преданій о Нарциссѣ и Эхо, сдѣланная на основаніи „Метаморфозъ“ Овидія. Въ XIII в. мы находимъ также французскую обработку античныхъ легендъ о Пирамѣ и Тисбѣ, объ Одиссеѣ и Полифемѣ (въ романѣ „Долопатосъ“) и др. Особенною популярностью пользовались въ средніе вѣка сказанія о Виргиліи, котораго народъ чтилъ не какъ поэта, но какъ мудреца и чародѣя. Такимъ образомъ образовалась неаполитанская легенда о кудесникѣ Виргиліи, который былъ благодѣтелемъ Неаполя. Онъ, между прочимъ, отлилъ бронзоваго коня, предохранявшаго всѣхъ лошадей отъ заболѣваній, и мѣдную муху, благодаря присутствію которой мухи не кусали людей. Поставивъ противъ Везувія бронзовую статую всадника съ натянутымъ лукомъ, онъ этимъ самымъ предохранилъ городъ отъ изверженій и т. п. Сообщая эти разсказы, труверы, по своему обыкновенію, не замедлили присоединить къ нимъ любовные мотивы, которые они считали лучшей приправой всякаго произведенія. Они заставляютъ Виргилія влюбиться въ дочь римскаго императора, которая уговариваетъ его сѣсть въ корзину, чтобы быть поднятымъ къ ней на башню. Поддавшись женскому коварству, Виргилій сѣлъ въ корзину; дочь императора подняла его до половины башни, а потомъ созвала всѣхъ смотрѣть на ученаго мудреца, сдѣлавшагося посмѣшищемъ. Такія сказки разсказывали о Виргиліи до XVI в., когда потребовалось вмѣшательство науки, чтобы возвратить Виргилію его историчекую физіономію.

*Пособія для изученія феодально-рыцарской литературы*: И. Б. и А. К. [И. Болдаковъ и А. Кирпичниковъ]. Исторія французской литературы. С.-Пб. 1887. Тип. Стасюлевича. Вып. I. — Петерсонъ и Балабанова. Западно-европейскій эпосъ и средневѣковой романъ въ пересказахъ и сокращенныхъ переводахъ. С-Пб. 1896. T.I—II. —„Роландъ“ (La Chanson de Roland). Вольный переводъ Бориса Алмазова. М. 1869 (Есть новое изданіе 1901 г.). — „Пѣснь о Роландѣ“. Переводъ размѣромъ подлинника графа де-ла-Бартъ. Съ предисловіемъ академика А. Н. Веселовскаго. С.-Пб. 1897.— Бедье. Тристанъ и Изольда. Переводъ съ французскаго. Съ предисловіемъ академика А. Н. Веселовскаго. Спб. 1905.—„Пѣснь о Нибелунгахъ“. Съ средне-верхне-нѣмецкаго размѣромъ подлинника перевелъ М. Кудряшевъ. С.-Пб. 1889.— „Пѣснь о Нибелунгахъ“ (Русская классная библіотека, издаваемая подъ редакціей А. Чудинова. С.-Пб. 1896).—Де-ла-Бартъ. Бесѣды по исторіи всеобщей литературы и искусства. Ч. I. Кіевъ 1903.— Батюшковъ (Θ). Три пѣсни трубадура Бертрана де Борнъ. Переводъ съ древне-провансальскаго языка. („Подъ знаменемъ науки“, юбилейный сборникъ въ честь Н. И. Стороженка. М. 1902).— Дашкевичъ (Н). Провансальское знатное общество и трубадурки.

## III. Литература буржуазно-сатирическая.

Отъ произведеній, возникшихъ на почвѣ рыцарскихъ воззрѣній, переходимъ теперь къ произведеніямъ, возникшимъ на почвѣ третьяго культурнаго фактора среднихъ вѣковъ — *буржуазіи*. Уже съ XII в. замѣчается активный протестъ противъ феодальныхъ порядковъ, выражающійся въ періодическихъ возстаніяхъ городовъ, преимущественно, въ сѣверной Франціи. Цѣлью этихъ возстаній было пріобрѣтеніе charte communale, т.-е. такой хартіи или такого договора, который обезпечивалъ бы права городскихъ общинъ противъ насилія феодаловъ, съ одной стороны, и королевской администраціи — съ другой. Значеніе буржуазіи особенно возросло съ тѣхъ поръ, какъ королевская власть стала опираться на нее въ борьбѣ съ буйными феодалами. Возвышеніе буржуазіи отразилось въ литературѣ двумя способами: отрицательнымъ, состоящимъ въ сатирическомъ отношеніи къ начинающему приходить въ упадокъ рыцарству, и по-

ложительнымъ, состоящимъ въ воспроизведеніи буржуазной жизни, которую въ эпоху высшаго процвѣтанія рыцарства не считали достойной поэтическаго воспроизведенія. Самымъ яркимъ выразителемъ протеста и сатирическаго отношенія къ рыцарству служатъ во Франціи такъ называемыя Poëmes d'aventure и пародіи на Chansons de geste. Въ одной изъ такихъ поэмъ, содержаніемъ своимъ напоминающей шекспировскаго „Цимбелина", рыцарь играетъ очень позорную роль. Однажды на пиру у короля французскаго Пипина нѣкто графъ де Пуатье похвалился вѣрностью своей жены. Слушавшій эту похвальбу герцогъ Нормандскій предлагаетъ ему пари на всѣ свои владѣнія, что не далѣе, какъ черезъ мѣсяцъ, онъ восторжествуетъ надъ добродѣтелью и вѣрностью графини. Графъ принимаетъ вызовъ, даетъ герцогу рекомендательное письмо, а самъ остается у короля до возвращенія герцога. Герцогъ отправляется въ Пуатье, рекомендуетъ себя товарищемъ и сподвижникомъ мужа графини и передаетъ письмо отъ него. Графиня принимаетъ его ласково и приглашаетъ его къ обѣду. За обѣдомъ герцогъ держитъ себя странно: много пьетъ, позволяетъ себѣ различныя вольности, такъ что графиня принуждена была даже оттолкнуть его. Видя, что ему не выиграть пари, герцогъ приходитъ въ отчаяніе и ярость и не знаетъ, что дѣлать. Но въ это время къ нему подоспѣваетъ со стороны совершенно неожиданная помощь. Графиня разсказала все происшедшее кормилицѣ, которая, догадавшись, въ чемъ дѣло, предлагаетъ свои услуги герцогу. Когда герцогъ сообщаетъ ей условія пари, она обѣщаетъ ему достать за крупную сумму вѣнчальное кольцо своей госпожи, прядь волосъ изъ ея косы и лоскутъ отъ ея платья. Съ этими трофеями герцогъ скачетъ въ Парижъ и въ присутствіи короля объявляетъ графу, что онъ понапрасну такъ полагается на добродѣтель своей жены, и въ доказательство показываетъ

свои трофеи. При этихъ словахъ графъ бросается на герцога, вышибаетъ ему нѣсколько зубовъ, повергаетъ его на землю и, вѣроятно, убилъ бы его, если бы къ герцогу не подоспѣлъ на помощь самъ король. Выслушавъ обѣ стороны, Пипинъ рѣшилъ послать привезенныя вещи къ графинѣ и спросить, признаетъ ли она эти вещи своими. Графиня признаетъ, и герцогъ выигрываетъ пари. Графство Пуатье дѣлается владѣніемъ герцога, а графъ де Пуатье беретъ свою жену и увозитъ ее въ лѣсъ, чтобы убить ее за невѣрность. Такъ кончается первая половина поэмы. Если бы мы не имѣли никакихъ другихъ свидѣтельствъ объ упадкѣ рыцарства въ XIII в., то одна эта поэма могла бы доказать этотъ упадокъ. Роль, отведенная здѣсь рыцарю, самая позорная. Вопреки обѣту, повелѣвавшему ему защищать честь женщины отъ всякаго подозрѣнія, онъ самъ не прочь употребить насиліе, и когда это ему не удается, прибѣгаетъ къ низкой клеветѣ, чтобы только выиграть пари и получить владѣнія графа. Еще въ болѣе непривлекательномъ свѣтѣ изображено рыцарство въ популярномъ романѣ о *Робертѣ Дьяволѣ,* жизнь котораго была рядомъ самыхъ возмутительныхъ злодѣйствъ. Очевидно, что уже во второй половинѣ XIII в. ореолъ рыцарства сильно поблекъ и самое слово „рыцарь“ становится чуть не синонимомъ разбойника и убійцы.

Окончательному позору предается рыцарство въ многочисленныхъ пародіяхъ на Chansons de geste. Вмѣсто Роланда, Оливье, Ожье и др. здѣсь появляется худая и безобразная фигура рыцаря Одижье (Audigier). Слѣдуя примѣру Chansons de geste, авторъ прежде всего сообщаетъ свѣдѣнія о семьѣ, изъ которой произошелъ его герой. Отецъ Одижье былъ худой рыцарь съ журавлиной шеей и до того сильный, что могъ однимъ ударомъ копья пронзить муху, мать была кривобокая и сухая, какъ щепка, женщина. Отъ этой-то парочки и родился Одижье. Рожденіе его, по

эпическому обычаю, сопровождалось различнаго рода предзнаменованіями: ослица, старая собака и тощая кошка, соединивъ свои голоса въ одинъ протяжный вой, привѣтствовали его появленіе на свѣтъ. Придя въ возрастъ, Одижье становится самымъ безобразнымъ и неповоротливымъ рыцаремъ. Онъ отправляется воевать съ какой-то безобразной старухой, матерью не менѣе безобразныхъ трехъ дочерей. Эти четыре мегеры побѣждаютъ рыцаря, берутъ въ плѣнъ и выпускаютъ на свободу на самыхъ унизительныхъ условіяхъ. Въ другой пародіи на Chansons de geste ѣдко осмѣяны феодальныя войны. Тонъ разсказа торжественно-эпическій, что еще болѣе усиливаетъ комическое впечатлѣніе. Два враждебныхъ войска стоятъ въ полѣ, готовыя сразиться другъ съ другомъ. Одно мгновенье — и земля оросится кровью противниковъ. Но вдругъ появляется между рядами войскъ монахъ съ боченкомъ вина въ рукахъ. Божественный напитокъ вдругъ внушаетъ мирное настроеніе; распивши его, обѣ арміи преспокойно расходятся въ разныя стороны.

**Фабльо.** Самый богатый отдѣлъ средневѣковой буржуазной литературы составляютъ небольшіе разсказы бытового характера, которые называются у французовъ *фабльò* (Fabliaux, Dits, Contes). По содержанію своему и тону они очень разнообразны: сатира, идиллія, нравоучительная повѣсть и грубый фарсъ чередуются въ нихъ между собою. Авторы фабльо стараются проникнуть всюду: и въ домъ епископа, и въ замокъ рыцаря, и за ограду монастыря, и къ семейному очагу буржуа, и въ скромную хижину крестьянина. При разнообразіи содержанія и тона, фабльо отличаются живостью и занимательностью разсказа, веселостью и остроуміемъ. Источниками ихъ, кромѣ повѣстей восточнаго происхожденія въ родѣ „Калилы и Димны“, романа „О семи мудрецахъ“ и случаевъ изъ современной жизни, служили также сочиненія классическихъ писателей: Овидія, Апулея, Петронія и др.

Чтобы оріентироваться въ массѣ фабльо, всего лучше познакомиться съ выводимыми въ нихъ типами и показать, какъ отражаются въ ихъ сатирическомъ зеркалѣ различные классы средневѣкового общества.

Духовенство, какъ черное, такъ и бѣлое, играетъ въ фабльо весьма незавидную роль. Передъ нами является и духовникъ, ловко пользующійся своимъ авторитетомъ передъ прихожанами, чтобы обдѣлать свои темныя дѣлишки, и сластолюбивый монахъ, опоражнивающій церковную кружку для своихъ любовныхъ приключеній, и священникъ, ухаживающій за женами своихъ прихожанъ. Въ одномъ фабльо *(Dit de la vessie du curé)* остроумно осмѣивается корыстолюбіе монашескихъ орденовъ. Одинъ сельскій священникъ, чувствуя приближеніе смерти, завѣщалъ часть своего имущества въ пользу францисканскаго монастыря. Услышавъ объ этомъ, къ нему явились два монаха якобитскаго ордена и стали просить, чтобы онъ не забылъ и ихъ монастырь. Они дѣйствовали настойчиво, угрожали въ противномъ случаѣ муками ада и такъ надоѣли больному, что онъ обѣщалъ имъ оставить послѣ смерти самую драгоцѣнную вещь. Какова же была ихъ ярость, когда послѣ смерти священника вскрыли завѣщаніе и оказалось, что онъ обѣщалъ якобитамъ свой мочевой пузырь.

Весьма ярко обрисованъ въ фабльо типъ крестьянина (vilain). Грубая, неотесанная фигура этого простака часто выводится на сцену и почти всегда въ комическомъ видѣ. Обыкновенно онъ дѣлается жертвою своей оплошности, недогадливости и простодушія и оказывается въ самомъ непріятномъ положеніи. Но зато онъ обладаетъ большимъ практическимъ смысломъ, который помогаетъ ему вывернуться изъ бѣды. Таковъ, напримѣръ, крестьянинъ, фигурирующій въ фабльо „*Крестьянинъ-знахаръ*“ (Le vilain mire). Одинъ богатый крестьянинъ женился на красивой дочери обѣднѣвшаго дворянина. Страшно ревнуя жену,

чтобы застраховать себя отъ ея измѣны, онъ ежедневно систематически привязывался къ ней и билъ ее такъ, что она была вѣчно заплакана и ходила въ синякахъ. Дѣйствуя такимъ образомъ, онъ разсчитывалъ выбить у нея изъ головы всякую мысль о кокетствѣ. Долго терпѣла бѣдная женщина, пока ей не представился случай жестоко отомстить мужу. Однажды въ деревню, гдѣ они жили, пріѣхали двое придворныхъ, которымъ поручено было, во что бы то ни стало, отыскать доктора, могущаго вылѣчить дочь короля, подавившуюся костью. Жена сказала имъ, что ея мужъ—удивительный докторъ, но онъ такъ тщательно скрываетъ свое искусство, что его нужно много бить, прежде чѣмъ онъ согласится на лѣченіе. Придворные такъ и сдѣлали и, избивъ чуть не до полусмерти крестьянина, привезли его къ королю. Въ отвѣтъ на новые отказы слѣдуютъ новые побои. Наконецъ, крестьянинъ соглашается лѣчить. Онъ приказалъ въ одной изъ залъ дворца разложить костеръ и привести дочь короля. Онъ раздѣлся передъ огнемъ и началъ выдѣлывать передъ королевною такія уморительныя штуки, что она не выдержала, расхохоталась, и кость выскочила у ней изъ горла. Послѣ этого слава новоприбывшаго доктора возросла; къ нему явилось сразу около двухсотъ больныхъ. Находчивость и на этотъ разъ выручила его. Приказавъ снова развести костеръ, онъ призвалъ туда всѣхъ больныхъ и сказалъ, что самаго больного изъ нихъ онъ броситъ въ костеръ и пепелъ его будетъ давать въ водѣ всѣмъ остальнымъ, которые отъ этого всѣ выздоровѣютъ. Больные переглянулись между собою и единогласно объявили, что они чувствуютъ себя совершенно здоровыми. Узнавъ объ этомъ, король отпустилъ крестьянина домой, щедро наградивъ его. Испытавъ на своей шкурѣ, какъ вкусны побои, крестьянинъ возвратился домой, навсегда исцѣленный отъ ревности и привычки бить жену.

Возникнувъ въ городскихъ стѣнахъ и отражая въ себѣ возвышеніе буржуазіи и ея отрицательное отношеніе къ правящимъ классамъ средневѣкового общества, фабльо не щадятъ и самихъ буржуа и не разъ весьма искусно выставляютъ на позоръ ихъ скопидомство, страсть къ наживѣ и невѣжество, дѣлающее ихъ жертвою разныхъ пройдохъ. Въ одномъ фабльо, подъ заглавіемъ *„Торгашъ“ (Mercier)*, вычислены всѣ предметы торговли французскаго купца XIII в., въ числѣ которыхъ находятся, между прочимъ, и фальшивыя кости. Отражая возвышеніе буржуазіи, фабльо должны были коснуться тѣхъ новыхъ отношеній ея къ рыцарству, въ которыя она была поставлена. Въ прежнія времена бракъ между дочерью буржуа и рыцаремъ или обратно былъ явленіемъ почти невозможнымъ, но въ XIII в. такіе случаи были нерѣдки. Одно фабльо заключаетъ въ себѣ прекрасный нравственный урокъ, основанный на этихъ новыхъ отношеніяхъ. Она носитъ заглавіе: *„Попона, разрѣзанная пополамъ“*. Въ ней разсказывается, какъ одинъ разбогатѣвшій буржуа женился на дочери одного обѣднѣвшаго рыцаря. Рыцарь не сразу соглашается выдать свою дочь за сына буржуа: онъ требуетъ, чтобы отецъ жениха укрѣпилъ за сыномъ все свое состояніе. Страстно любя сына, буржуа соглашается и, передавши все сыну, остается жить у него. Первое время они жили мирно, но когда у сына родился ребенокъ, расходовъ стало больше, помѣщеніе тѣснѣе, и жена, недовольная тѣмъ, что одна комната въ домѣ занята отцомъ мужа, стала пилить мужа до тѣхъ поръ, пока сынъ не попросилъ отца удалиться. Напрасно старикъ со слезами на глазахъ умолялъ сына не лишать его крова, сынъ, боясь гнѣва жены, настаивалъ, чтобы онъ поскорѣе ушелъ. Наконецъ, старикъ обратился къ сыну съ послѣдней просьбой, чтобы ему дали чѣмъ-нибудь прикрыться, такъ какъ время было холодное.

Тогда сынъ, призвавъ своего маленькаго сынишку, велѣлъ ему пойти въ конюшню и отдать дѣдушкѣ старую попону. Но ребенокъ оказался еще жаднѣе отца: онъ разрѣзалъ попону надвое и только одну половину отдалъ дѣду; когда же его спросили, зачѣмъ онъ это сдѣлалъ, онъ отвѣчалъ, что такъ и слѣдуетъ: „Вѣдь, онъ вамъ отдалъ все свое состояніе, и я хочу, чтобы вы мнѣ отдали свое; вы его прогнали, а когда вы состаритесь, я прогоню васъ и дамъ вамъ другую половину попоны“. Слова злого мальчика пробудили чувство стыда въ сынѣ буржуа; онъ попросилъ у отца прощенія и пригласилъ его снова жить вмѣстѣ.

Немалую роль играютъ въ фабльо и женщины. Отчасти подъ вліяніемъ аскетическихъ взглядовъ, проповѣдуемыхъ духовенствомъ, отчасти подъ вліяніемъ восточныхъ разсказовъ, женщина лишается въ фабльо своего поэтическаго ореола и является изобрѣтательною плутовкою, весьма ловко проводящею своего мужа. Некрасивая роль, отводимая въ фабльо женщинамъ, объясняется еще тѣмъ, что фабльо разсказывались труверами на пирахъ послѣ обѣда, когда женщины уходили, и мужчины оставались одни.

Отражая въ себѣ культурный періодъ, обозначенный въ исторіи упадкомъ рыцарства и возвышеніемъ буржуазіи и крестьянскаго сословія, фабльо нанесли сильный ударъ сословной рыцарской литературѣ. Успѣхъ ихъ былъ такой, что уже въ XIII в. французская литература пришла къ сознанію, что изображеніе дѣйствительности есть задача, достойная писателя. Стоя на реальной почвѣ, фабльо привили французской литературѣ живую струю реализма, не говоря уже о томъ, что своими литературными достоинствами они не мало содѣйствовали развитію французской прозы.

**Швенки.** Одновременно съ фабльо и отчасти подъ ихъ вліяніемъ, возникли въ Германіи бытовые разсказы сатирическаго характера, извѣстные подъ именемъ *Schwänke*. Содержаніе ихъ весьма разнообразно: случаи изъ обыденной жизни,

разсказы о попахъ и рыцаряхъ, нравоучительныя исторіи, почерпнутыя изъ книжныхъ источниковъ — все входило въ пеструю ткань этихъ непритязательныхъ повѣствованій, увеселявшихъ досуги рыцарей и горожанъ. Такъ же, какъ и во Франціи, они своимъ реализмомъ представляли сильный противовѣсъ фантастической литературѣ рыцарства, и авторы ихъ съ особымъ удовольствіемъ разсказывали случаи, въ которыхъ здравый смыслъ горожанина или хитрость крестьянина торжествовали надъ грубымъ насиліемъ феодала или надъ ухищреніями жаднаго до наживы священника. Въ особенности процвѣтала сатирическая новелла въ Австріи и Баваріи. Австрія уже въ XII в. произвела замѣчательнаго сатирическаго писателя Гейнриха Мелька; тамъ же въ XIII в. процвѣталъ Штрикеръ, которому приписываютъ знаменитую сатирическую новеллу о *Попѣ Амисѣ*. Амисъ былъ священникомъ въ Англіи; его доброта и честность возбудили противъ себя гнѣвъ его епископа. Узнавъ, что Амисъ богатъ, епископъ предлагаетъ ему подѣлиться деньгами, и когда тотъ отказываетъ, то епископъ начинаетъ придираться къ нему, предлагаетъ ему рядъ вопросовъ, на которые священникъ даетъ остроумные отвѣты, и въ заключеніе даетъ ему задачу — обучить осла грамотѣ. Амисъ этимъ не смущается. Онъ беретъ требникъ, разсыпаетъ между его листами зерна овса, и оселъ весьма ловко переворачиваетъ мордой листы книги, будто онъ въ самомъ дѣлѣ читаетъ; когда зеренъ не стало, оселъ заревѣлъ во все горло; священикъ объяснилъ епископу, что оселъ произноситъ букву „а“.

Не послѣднюю роль играетъ въ нѣмецкихъ Schwänke крестьянинъ, представитель хитрости и здраваго смысла, побивающій этимъ оружіемъ привиллегированные классы. Къ XV в. относится цѣлый сатирическій романъ, гдѣ главную роль играетъ продувной крестьянинъ Тиль Эйленшпигель, циникъ и насмѣшникъ, весело проводящій свою жизнь

насчетъ обманутыхъ имъ людей. Жертвами его плутней и насмѣшекъ являются высшіе классы общества, къ которымъ авторъ относится въ высшей степени враждебно. Успѣхъ этой книги былъ громадный: изданіе слѣдовало за изданіемъ; вскорѣ она была переведена на французскій языкъ и достигла такой популярности, что самое имя героя сдѣлалось нарицательнымъ, и изъ него произошло французское слово espiègle (проказникъ). Черезъ Польшу Эйленшпигель перешелъ и къ намъ и былъ извѣстенъ подъ страннымъ названіемъ „Совѣстьдрала“, которое есть не что иное, какъ искаженіе польскаго перевода слова „Эйленшпигель“ (Sowy źwierciadło „Зеркало совы“).

**„Декамеронъ“.** Вліяніе фабльо, кромѣ Германіи, распространилось также и на Италію и Англію. Въ Италіи мы уже въ XIII в. встрѣчаемъ цѣлый сборникъ новеллъ (Cento novelle antiche), сюжеты которыхъ заимствованы отчасти изъ фабльо. Къ XIV в. относится *„Декамеронъ“* Боккаччьо, гдѣ замѣчается попытка придать новеллѣ художественную обработку. Матеріалъ для „Декамерона“ Боккаччьо заимствовалъ изъ самыхъ разнообразныхъ источниковъ: кромѣ сборника старинныхъ итальянскихъ новеллъ, Боккаччьо пользовался и византійскими романами съ корсарами и похищеніями, и французскими фабльо, и романомъ о семи мудрецахъ, и современными разсказами о различныхъ остроумныхъ отвѣтахъ, ловкихъ продѣлкахъ женъ съ мужьями и т. п. „Декамеронъ“ начинается съ знаменитаго описанія флорентинской моровой язвы 1348 г., въ описаніи которой Боккаччьо подражалъ Ѳукидиду. И вотъ, въ самый разгаръ чумы, семь молодыхъ дѣвушекъ, встрѣтившись въ церкви Santa Maria Novella, начали разсуждать, что дѣлать? Послѣ долгихъ споровъ онѣ порѣшили покинуть душный и зараженный городъ и удалиться на чистый воздухъ, на какую-нибудь виллу. Подходятъ трое молодыхъ людей,

которые просятъ принять ихъ въ компанію. Дѣвушки соглашаются, и вся компанія, захвативъ съ собою прислугу, удаляется въ деревню, коротаетъ время въ прогулкахъ, танцахъ, играхъ и бесѣдахъ, и во время сильной жары, когда нельзя ни гулять, ни танцовать, рѣшено каждому разсказать по новеллѣ, а такъ какъ компанія провела на виллѣ 10 дней (отсюда названіе „Декамеронъ“), то и составилось 100 новеллъ. Эта рамка или этотъ планъ составляетъ оригинальную черту Боккачьо. Вторая оригинальная черта итальянскаго новеллиста состоитъ въ томъ, что у него новеллы каждаго отдѣльнаго дня служатъ иллюстраціей какой-нибудь общей темы. Такъ, напр., новеллы второго дня всѣ разсказаны на тему о томъ, какъ люди, испытавъ много неудачъ въ достиженіи своей цѣли, наконецъ, достигаютъ ея; въ новеллахъ третьяго дня разсказывается о людяхъ, пріобрѣтающихъ то, что они считали утраченнымъ; новеллы четвертаго дня имѣютъ своимъ сюжетомъ любовныя приключенія съ печальнымъ исходомъ, и, наоборотъ, въ новеллахъ пятаго дня описывается любовь съ счастливымъ исходомъ; въ новеллахъ седьмого и восьмого дня разсказывается о хитрыхъ продѣлкахъ женъ надъ мужьями — и наоборотъ. Исключеніе составляютъ новеллы перваго и девятаго дня, въ которыхъ собесѣдники разсказываютъ, что кому нравится, и новеллы шестого дня, основанныя на остроумныхъ и колкихъ отвѣтахъ, которые избавляютъ человѣка отъ опасности. Главнымъ сюжетомъ „Декамерона“ служатъ любовныя приключенія, а главнымъ предметомъ нападокъ — католическое духовенство. Новелла объ евреѣ Авраамѣ — злѣйшая сатира на папу и кардиналовъ, а картина безнравственности римскаго духовенства, описанная очевидцемъ евреемъ, показываетъ въ Боккачьо человѣка новаго времени. Весьма интересна также новелла, заключающая въ себѣ разсказъ о находчивости монаха-проповѣдника, который

вмѣсто украденнаго у него двумя шутниками пера архангела Гавріила предлагаетъ суевѣрной толпѣ ящикъ угольевъ, выдавши ихъ за тѣ уголья, на которыхъ былъ сожженъ св. Лаврентій. Лучше всего удавались Боккаччьо новеллы изъ обыденной жизни; тутъ онъ могъ проявить во всемъ блескѣ свой реализмъ, свою наблюдательность и свое искусство создавать живыхъ людей. Такова новелла объ Изабеллѣ, за которой ухаживали два кавалера и которая сумѣла извлечь выгоду изъ этого обстоятельства и ловко провела мужа, разсказавъ, что одного изъ этихъ кавалеровъ она спрятала въ своей спальнѣ отъ ярости другого, гнавшагося за нимъ съ кинжаломъ. Хитростямъ и увертками женъ, проводящихъ своихъ мужей, посвящено не мало новеллъ, заимствованныхъ Боккаччьо изъ разныхъ источниковъ, преимущественно изъ фабльо, но обработанныхъ самостоятельно, такъ что каждая новелла есть вмѣстѣ съ тѣмъ прелестная жанровая картинка. Но не одну преступную и комическую сторону любви изображаетъ Боккаччьо: на ряду съ женами-плутовками онъ рисуетъ намъ идеалъ любви и вѣрности, женщинъ, которыя любятъ всего одинъ разъ, которыя переносятъ все изъ любви къ любимому человѣку и, потерявъ его, либо лишаютъ себя жизни, либо уходятъ въ монастырь. Такова, напримѣръ, Гризельда въ десятомъ днѣ „Декамерона", такова одна новелла четвертаго дня объ Андреолѣ и Габріоттѣ, по силѣ трагизма не уступающая новеллѣ Джиральди Чинтіо о любви Ромео и Юліи. Но, вообще говоря, описаніе возвышенныхъ чувствъ меньше удается Боккаччьо; здѣсь онъ, очевидно, не въ своей сферѣ, нерѣдко впадаетъ въ риторику и подражаетъ образцамъ, и это вполнѣ понятно: такому реалисту, какъ Боккаччьо, одаренному притомъ острымъ чутьемъ комическаго, было не съ руки рисовать идеальные характеры и возвышенныя чувства; оттого лица идеальныя выходятъ у него блѣднѣе, чѣмъ лич-

ности, заимствованныя изъ окружающей среды, которую онъ зналъ вдоль и поперекъ. „Декамеронъ“ Боккаччьо — это вѣрное отраженіе жизни итальянскихъ городовъ наканунѣ Возрожденія, когда средневѣковый аскетическій идеалъ утратилъ свой кредитъ и началась реабилитація плоти. Подъ рукой остроумнаго наблюдателя эта жизнь превращалась въ веселую комедію, въ которой самыя худшія роли выпадаютъ на долю духовенства. Противоположность между тѣмъ, что оно проповѣдывало, и какъ само поступало, давала богатый матеріалъ для сатиры. Но сатира Боккаччьо имѣетъ мало общаго съ ювеналовскимъ негодованіемъ Данте. Онъ негодуетъ на духовенство не столько за то, что оно своимъ поведеніемъ роняетъ достоинство церкви, сколько за то, что оно лицемѣритъ и эксплуатируетъ человѣческое суевѣріе и всегда сумѣетъ прикарманить себѣ лучшіе куски.

**„Кентерберійскіе разсказы“.**

Вліяніе „Декамерона“ было громадно: безъ преувеличенія можно сказать, что его печать лежитъ на всемъ художественномъ развитіи новеллы въ Европѣ. Но раньше всего оно сказалось у современника Боккаччьо, англійскаго поэта XIV в. Чосера (1340—1400), котораго обыкновенно называютъ утреннею звѣздой англійской литературы, потому что ему впервые удалось возвысить англійскій языкъ на недосягаемую прежде высоту и тѣмъ положить начало англійской народной литературѣ. Оставляя въ сторонѣ раннія произведенія Чосера, въ которыхъ онъ является болѣе или менѣе удачнымъ подражателемъ французскихъ труверовъ, я остановлюсь на лучшемъ произведеніи зрѣлаго періода его поэтической дѣятельности, на его стихотворныхъ *„Кентерберійскихъ разсказахъ“*.

Планъ „Кентерберійскихъ разсказовъ“ былъ внушенъ Чосеру „Декамерономъ“. Какъ въ „Декамеронѣ“ каждый изъ собесѣдниковъ поочередно въ продолженіе 10 дней разсказываетъ по новеллѣ, такъ и у Чосера богомольцы,

отправляющіеся на поклоненіе гробу св. Ѳомы Бекета въ Кентербери, сговариваются для оживленія путешествія разсказывать каждый по двѣ повѣсти, и чья повѣсть будетъ признана лучшей, того всѣ по возвращеніи въ Лондонъ угостятъ ужиномъ. Чосеръ не успѣлъ выполнить и половины своего плана. Онъ написалъ только прологъ и путешествіе въ Кентербери; обратный путь и ужинъ остались не написанными. Въ прологѣ Чосеръ даетъ то, чего нѣтъ у Боккаччьо — цѣлую серію мастерски написанныхъ портретовъ богомольцевъ. Передъ нами возстаетъ вся средневѣковая Англія; тутъ мы находимъ представителей всѣхъ сословій и всѣхъ классовъ общества. Тутъ есть и храбрый рыцарь, и коренастый йоменъ съ своимъ традиціоннымъ лукомъ, и докторъ, и судья, и разбитная купчиха, и плутъ-мельникъ; передъ нами проходятъ также представители духовнаго сословія: весельчакъ-монахъ, любезный съ дамами и необыкновенно снисходительный на исповѣди, кокетливая игуменья, продавецъ индульгенцій и симпатичный сельскій священникъ, посвятившій всю жизнь своей паствѣ. Хотя всѣ эти лица нарисованы, какъ живыя, но особенно удались Чосеру монахи, можетъ-быть, потому, что они были наиболѣе способны возбудить его шаловливый юморъ. Но остроуміе и иронія Чосера умолкаютъ, когда ему приходится рисовать типъ бѣднаго сельскаго священника; въ образѣ этого священника, представляющаго такой рѣзкій контрастъ съ веселыми, лоснящимися физіономіями разжирѣвшихъ монаховъ, Чосеръ изобразилъ свой идеалъ добраго пастыря, подъ которымъ не отказался бы подписаться самъ Виклифъ. Реальности портретовъ Чосера сильно помогаетъ обиліе мелкихъ подробностей относительно костюма, манеръ и обстановки его героевъ. Его мастерской портретъ доктора даетъ намъ вѣрное понятіе о томъ періодѣ медицины, когда она смѣшивалась съ натуральной магіей и астрологіей, когда харак-

теръ и ходъ болѣзни опредѣлялся по гороскопу больного; равнымъ образомъ, каждая черта въ его портретѣ продавца ингульгенцій, везущаго съ собою цѣлый мѣшокъ свѣженькихъ, только что испеченныхъ въ Римѣ индульгенцій, есть историческій документъ, бросающій много свѣта на то темное время, когда эти пройдохи расхаживали по Европѣ, надувая публику и своими разсказами, и своими лже-реликвіями. Послѣдній портретъ — это портретъ бойкаго и веселаго трактирщика, котораго богомольцы выбираютъ своимъ предводителемъ, и который придумываетъ, чтобы каждый изъ богомольцевъ разсказалъ два разсказа на пути изъ Лондона въ Кентербери и два на обратномъ пути. Такъ какъ число всѣхъ богомольцевъ тридцать-два, то всѣхъ разсказовъ должно было быть сто-двадцать-восемь. Но Чосеръ не довелъ своихъ богомольцевъ даже до Кентербери, и изъ нихъ только часть разсказала по одной новеллѣ, такъ что мы имѣемъ всего 24 новеллы. Большинство разсказовъ богомольцевъ заимствовано изъ французскихъ фабльо и изъ итальянскихъ источниковъ. Академикъ Веселовскій называетъ „Кентерберійскіе разсказы“ фабльо, прошедшими итальянскую школу. Такъ, напр., разсказъ рыцаря о Палемонѣ и Арситѣ передѣланъ изъ „Тезеиды“ Боккаччьо, трогательная повѣсть клерка о Гризельдѣ заимствована изъ „Декамерона“; разсказъ монахини — изъ романа о Лисѣ, а разсказъ монаха заключаетъ въ себѣ, между прочимъ, пересказъ знаменитаго эпизода „Божественной Комедіи“ о графѣ Уголино. Уже въ самомъ планѣ „Кентерберійскихъ разсказовъ“ сказался замѣчательный художественный инстинктъ англійскаго поэта. Взявши канвой своего произведенія путешествіе въ Кентербери, авторъ сразу перенесъ насъ въ самый центръ средневѣковой жизни Англіи, сразу получилъ возможность вывести много самыхъ разнообразныхъ типовъ и освѣтить ихъ съ различныхъ точекъ зрѣнія. Но „Кентерберійскіе раз-

сказы“ состоятъ не только въ описанiи богомольцевъ, но и въ описанiи самаго путешествiя. Путешествiе играетъ здѣсь роль едва ли не болѣе важную, чѣмъ самый актъ благочестiя, ибо нигдѣ люди не выказываютъ такъ скоро особенностей своего характера, какъ въ путешествiи, когда они удалены отъ своей домашней обстановки, всегда налагающей на человѣка извѣстныя стѣсненiя. Вотъ почему бѣдовая купчиха изъ Бата такъ откровенна съ незнакомыми ей людьми, вотъ почему хитрый продавецъ индульгенцiй держитъ себя на распашку и не боится сообщить публикѣ тѣ прiемы, съ помощью которыхъ онъ выманиваетъ у простаковъ деньги. Далѣе самая фабула построена очень умно и, вѣроятно, имѣла бы и свою внутреннюю цѣльность, если бы Чосеру удалось закончить ее. Превосходство этого прiема сравнительно съ „Декамерономъ“, гдѣ все общество сидитъ на одномъ мѣстѣ, видно изъ того, что у Боккаччьо нѣтъ характеристики разсказчиковъ, тогда какъ Чосеръ посвящаетъ этой характеристикѣ, во-первыхъ, свой прологъ, а, во-вторыхъ, каждой повѣсти предшествуетъ прологъ, въ которомъ разсказчикъ считаетъ долгомъ познакомить общество со своею личностью и своимъ взглядомъ на вещи. Какъ въ характеристикѣ стольких разнообразныхъ лицъ и въ умѣнiи заставить ихъ высказаться виденъ замѣчательный драматическiй талантъ Чосера, такъ въ построенiи и веденiи разсказовъ, то трогательныхъ, то забавныхъ и комическихъ, выступаетъ во всемъ блескѣ его повѣствовательный талантъ. Это сочетанiе въ одномъ лицѣ таланта повѣствовательнаго и драматическаго составляетъ несомнѣнное преимущество Чосера передъ Боккаччьо. Историко-литературное значенiе „Кентерберiйскихъ разсказовъ“ Чосера состоитъ, главнымъ образомъ, въ томъ, что путемъ ихъ онъ вывелъ англiйскую поэзiю изъ области аллегорiи на прямую дорогу реальнаго изученiя дѣйствительности. Типы, выведенные Чосеромъ, это

живые типы современной ему Англіи — обстоятельство, обусловливающее ихъ громадное культурное значеніе.

„Романъ о Лисѣ".

Остроумныя фабльо и ѣдкія пародіи на Chansons de geste, касающіяся только нѣкоторыхъ больныхъ сторонъ феодальнаго общества, служатъ естественнымъ переходомъ къ громадной сатирической эпопеѣ „*Roman de Renart*", отражающей въ своемъ сатирическомъ зеркалѣ всю средневѣковую жизнь. Относительно происхожденія сказаній о Лисѣ существуетъ нѣсколько теорій. П. Парисъ думаетъ, что источникъ французскаго романа о Лисѣ — античный, именно — басни Эзопа, перешедшія путемъ школы во Францію и Германію. По мнѣнію Я. Гримма, сказаніе о Лисѣ, общее всѣмъ народамъ, развилось сначала на германской почвѣ и отсюда занесено въ V в. франками въ Галлію. Доказательства его отчасти опираются на этимологію словъ Renart и Isengrim, объясняемыхъ только изъ германскихъ нарѣчій. Занесенныя изъ Германіи во Францію, сказанія о Лисѣ подверглись здѣсь самостоятельной обработкѣ и получили широкое развитіе. Полный циклъ европейскихъ сказаній о Лисѣ заключаетъ въ себѣ около 120.000 стиховъ; изъ нихъ на долю Франціи приходится до 90.000 стиховъ. Французскій романъ о Лисѣ составляетъ трудъ нѣсколькихъ авторовъ, жившихъ въ различныя эпохи (отъ XII по XIV в.). Подобно средневѣковымъ готическимъ соборамъ, строившимся на общественный счетъ въ продолженіе столѣтій, „Roman de Renart" росъ постепенно, привлекая къ себѣ много литературныхъ силъ, и былъ приведенъ къ концу только во второй половинѣ XIV столѣтія. Всѣ разсказы и эпизоды различныхъ вѣтвей романа можно свести къ четыремъ главнымъ группамъ. Первая группа *Старый Лисъ* (*Ancien Renart*) относится къ концу XII или началу XIII в. О популярности ея можно судить изъ того, что духовенство, вмѣсто изображенія Богоматери и святыхъ, украшало свои

комнаты картинами, изображающими похожденія Лиса. *Коронованіе Лиса (Le Couronnement de Renart)* и *Новый Лисъ (Renart le Novel)* относятся къ XIII в., а послѣдняя группа подъ заглавіемъ *Renart le Contrefait* (т.-е. передѣлка стариннаго романа о Лисѣ) возникла въ XIV вѣкѣ.

Основная мысль, связывающая безчисленные эпизоды романа — это борьба Лиса, какъ представителя ума, хитрости, изворотливости, съ волкомъ Изенгриномъ, представителемъ грубой физической силы и жестокости. Поводомъ къ этой борьбѣ служитъ преступная любовь Ренара-Лиса къ волчицѣ, женѣ Изенгрина. Пылая мщеніемъ противъ нарушителя своихъ супружескихъ правъ, Изенгринъ приноситъ жалобу царю животныхъ, Льву (Noble). Левъ собираетъ весь свой дворъ. Тутъ есть и Медвѣдь (Brun), ближайшій совѣтникъ короля, и знатный вельможа Леопардъ (Firapel), за женой котораго ухаживаетъ Левъ, и придворный проповѣдникъ Оселъ, и Пѣтухъ (Chanteclair), тамбуръ-мажоръ королевской арміи и др. Не явился лишь обвиняемый, который заперся въ своей крѣпости (Malpertuis), ожидая, что буря его минуетъ. На совѣщаніи всѣ говорятъ въ пользу Лиса, такъ что дѣло Изенгрина кажется проиграннымъ. Но вотъ является процессія, состоящая изъ пѣтуха и 4 курицъ, которыя везутъ на погребальной колесницѣ тѣло курицы, недавно задушенной Ренаромъ. Возмущенный этимъ новымъ преступленіемъ Лиса, Левъ обѣщаетъ примѣрно наказать его. Курицу торжественно хоронятъ, и вскорѣ надъ ея могилой начинаютъ совершаться чудеса. Согласно средневѣковымъ обычаямъ, дѣло Лиса съ Волкомъ должно рѣшиться Божьимъ судомъ, т.-е. поединкомъ между ними. Барану велѣно передъ битвой исповѣдовать противниковъ. Волкъ выходитъ на сцену съ ощетинившейся шерстью, съ глазами, налитыми кровью. Лисъ, по совѣту своей умной пріятельницы (обезьяны), обрилъ свое тѣло и

вымазался масломъ. Въ битвѣ Лисъ слѣдуетъ тактикѣ Горацiевъ въ битвѣ ихъ съ Куріаціями: желая утомить Волка, онъ убѣгаетъ отъ него; послѣдній никакъ не можетъ схватить Лиса зубами, а когда онъ падаетъ отъ усталости на землю, Лисъ подбѣгаетъ и начинаетъ его грызть. Побѣда склонялась уже на сторону Лиса, когда Изенгрину удалось какъ-то схватить Лиса зубами за лапу. Лисъ падаетъ отъ боли въ обморокъ; онъ признанъ побѣжденнымъ, и такъ какъ самъ Богъ, очевидно, противъ него, то его рѣшено повѣсить. Смертный приговоръ надъ Лисомъ, навѣрное, былъ бы приведенъ въ исполненіе, если бы на свѣтѣ не было монаховъ. Они выпрашиваютъ у царя прощеніе ему съ тѣмъ, чтобы онъ поступилъ въ монастырь и замолилъ свои грѣхи. Лисъ соглашается, облекается въ монашеское платье, днемъ удивляетъ монаховъ своимъ смиреніемъ и послушаніемъ, а ночью крадетъ куръ. Пойманный на мѣстѣ преступленія, онъ отлучается отъ церкви и изгоняется изъ монастыря. Ренаръ возвращается въ свой замокъ и снова начинаетъ свои подвиги, отъ которыхъ приходится солоно сосѣдямъ: они жалуются Льву, который со своими вассалами осаждаетъ замокъ Лиса, но, утомленный продолжительной осадой, заключаетъ миръ съ Ренаромъ, все ему прощаетъ и даже принимаетъ его на свою службу. Съ этихъ поръ начинается новый періодъ въ жизни Ренара. Ренаръ дѣлается фаворитомъ царя, который осыпаетъ его милостями. Другой жилъ бы и поживалъ въ почетѣ и богатствѣ, но не такова натура Лиса: онъ не можетъ прожить дня, не выкинувъ какой-нибудь штуки. Такъ, однажды онъ притворился мертвымъ. По этому случаю весь дворъ облекается въ трауръ; Ослу велѣно сказать надгробное слово покойнику. Это слово — образцовая пародія на надгробныя рѣчи того времени. Оселъ прославляетъ святую жизнь усопшаго, сравниваетъ его дѣла съ дѣлами апостольскими, вспоминаетъ

мрачный. Авторъ ея касается такихъ предметовъ, которыхъ не рѣшались касаться его предшественники. Здѣсь, между прочимъ, разсказывается о томъ, какъ Ренаръ посвятилъ Волка въ санъ священника и какъ тотъ правилъ обѣдню.

Взятый въ цѣломъ, „Романъ о Лисѣ“ представляетъ собою злѣйшую сатиру на весь средневѣковой строй жизни: королевская власть, рыцарство, странствованіе по св. мѣстамъ, божьи суды, монашескіе ордена, наконецъ, самъ папа — все это предается осмѣянію; надъ всѣмъ этимъ торжествуетъ хитрость, олицетворенная въ Лисѣ (la renardie). „Roman de Renard“ знаменуетъ собою разложеніе феодальнаго міра съ его нравами и учрежденіями и наступленіе новаго времени, — эпохи буржуазіи, когда хитрость и изворотливость будетъ править міромъ, когда совокупными усиліями королевской власти, съ одной стороны, и буржуазіи — съ другой, будетъ нанесенъ феодализму ударъ, отъ котораго онъ никогда не оправится.

**„Романъ о розѣ“.**

На ряду съ романомъ о Лисѣ пользовался въ средніе вѣка большою популярностью аллегорическій *„Романъ о розѣ“ (Roman de la Rose).* Уже съ конца XII и начала XIII в. начинается усиленное вторженіе аллегоріи въ литературу. Причину этого вторженія нужно искать во вліяніи науки, точнѣе — схоластической философіи, на литературу. Нескончаемые споры схоластиковъ объ отвлеченныхъ понятіяхъ непремѣнно должны были проникнуть въ литературу особенно съ тѣхъ поръ, какъ источникъ непосредственнаго творчества изсякъ и народные пѣвцы уступили свое мѣсто поэтамъ образованнымъ, воспитывавшимся въ университетахъ. Привыкнувъ обращаться въ школѣ съ отвлеченными понятіями и аллегоріями, они перенесли эту привычку и въ художественную дѣятельность. Притомъ же аллегорія была весьма удобнымъ средствомъ для выраженія все болѣе

и более вступавшей въ свои права индивидуальности поэтовъ, которые посредствомъ ея могли проводить свои идеи въ жизнь. Такимъ образомъ объясняется происхожденіе аллегорическихъ произведеній труверовъ, извѣстныхъ подъ именемъ *Споровъ* (Débats et Disputaisons). Это — поэтическіе діалоги, посредствомъ которыхъ выяснялся тотъ или другой вопросъ (напримѣръ, споръ между церковью и синагогой); сюда же относятся „моралитэ", гдѣ дѣйствующими лицами являются не люди, но аллегорическія фигуры Добра, Зла, Вѣры, Богатства и др. Наконецъ, въ XIII в. на почвѣ аллегоріи создалось замѣчательное произведеніе — „Романъ о розѣ", которое не замедлило оказать вліяніе на всѣ европейскія литературы. „Романъ о розѣ" дѣлится на двѣ неравныя части: первая состоитъ изъ 4,000 стиховъ, вторая — изъ 13,000. Первая часть любовнаго содержанія и напоминаетъ собою Овидіево „Ars Amandi". Авторомъ ея былъ Гильомъ де Лорисъ, умершій въ половинѣ XIII в. За исключеніемъ нѣкоторыхъ остроумныхъ выходокъ противъ монаховъ, никакого оппозиціоннаго духа въ ней не замѣчается, но подъ рукой продолжателя его Жана де Мэна сюжетъ радикально измѣнился: идиллія съ примѣсью мистицизма и аллегоріи превращается въ арсеналъ горючаго оппозиціоннаго матеріала, въ осадное орудіе, которымъ онъ громитъ весь средневѣковой строй жизни. Что же было причиною этого явленія? Отвѣтъ простъ: между обоими авторами лежитъ промежутокъ въ 50 лѣтъ, въ продолженіе котораго отрицательное отношеніе къ средневѣковому строю значительно усилилось.

„Романъ о розѣ" начинается, по обычаю средневѣковыхъ поэтовъ, сномъ, въ который былъ погруженъ авторъ по волѣ бога любви. Автору приснилось, что весною, когда все цвѣтетъ, зеленѣетъ и призываетъ къ любви и наслажденію, онъ былъ перенесенъ къ воротамъ очаровательнаго сада. Это — садъ любви и наслажде-

также его любовную связь съ королевой и проситъ Льва простить его. Наконецъ, когда покойника уже хотятъ опустить въ могилу, Ренаръ оживаетъ и душитъ пѣтуха, который подошелъ къ нему слишкомъ близко съ кадильницей. Задушенный пѣтухъ причисляется къ мученикамъ; на его могилѣ совершаются чудеса и исцѣленія. Ренаръ является къ царю съ повинной головою въ одеждѣ пилигрима и обѣщаетъ искупить свои грѣхи путешествіемъ въ Св. Землю. Левъ даетъ свое согласіе. Очутившись за воротами, Лисъ сбрасываетъ съ себя одежду пилигрима, хохочетъ во все горло и душитъ встрѣченнаго на пути зайца. Этимъ оканчивается первая часть романа о Лисѣ, извѣстная подъ именемъ Ancien Renard.

Въ „Коронованіи Лиса“ (Couronnement de Renard) разсказывается, какъ Лисъ достигъ престола. Замысливъ эту грандіозную штуку, Лисъ предварительно поступаетъ въ монастырь и учитъ монаховъ своей лисьей хитрости (renardie). Узнавъ, что Левъ боленъ, Лисъ является къ нему подъ видомъ монаха-исповѣдника; онъ проситъ царя думать не только о своей душѣ, но и о судьбѣ государства, доказывая, что престолъ долженъ быть завѣщанъ не самому сильному, какъ дѣлалось прежде, а самому хитрому, потому что настали такія времена, что только и можно жить хитростью. Пораженный умными рѣчами Лиса, Левъ завѣщаетъ свой престолъ ему. Достигнувъ престола, Ренаръ думаетъ прежде всего о томъ, чтобы заслужить любовь народа; онъ отказывается отъ предлагаемыхъ ему подарковъ, хотя въ то же время велитъ женѣ брать ихъ съ задняго крыльца. Чтобы снискать славу благочестиваго монарха, Ренаръ предпринимаетъ походъ въ Св. Землю; вернувшись оттуда, онъ правитъ мудро, ощипываетъ своихъ подданныхъ умѣренно, такъ что всѣ остаются довольны. Самъ папа призываетъ его въ Римъ и учится у него великой наукѣ — житейской мудрости (la renardie). По

внутреннему характеру эта вѣтвь романа значительно отличается отъ первой: въ ней меньше непосредственности, но больше склонности къ сатирѣ и морализаціи.

Еще больше уклоненій отъ первоначальнаго типа встрѣчаемъ мы въ третьей вѣтви, носящей названіе „*Ренаръ новый*“ (*Renart le Nouvel*). Здѣсь является на сцену новый модный элементъ — аллегорія, доказывающая, что время непосредственнаго творчества прошло, что мѣсто его заняли искусственность и тенденціозность. Здѣсь разсказъ о похожденіяхъ Лиса играетъ второстепенную роль; воображеніе автора до того изсякло, что онъ не можетъ придумать никакой новой штуки Ренара и обрабатываетъ старые мотивы. Разсказъ часто прерывается длинными разсужденіями, въ которыхъ авторъ старается высказать свою ученость. Въ этой части Ренаръ представляетъ собою олицетвореніе зла, царствующаго въ мірѣ. Онъ защищается отъ Льва не въ замкѣ, а въ аллегорическомъ кораблѣ, наполненномъ грѣхами и пороками. Противъ этого корабля Левъ направляетъ ковчегъ, на которомъ мѣсто воиновъ занимаютъ добродѣтели. Во время перемирія Левъ посѣщаетъ корабль Ренара; этотъ корабль кажется ему такимъ удобнымъ, что онъ остается тутъ навсегда. Съ этихъ поръ Ренаръ царствуетъ надъ міромъ. Монахи приглашаютъ его въ гросмейстеры своихъ орденовъ, но Ренаръ беретъ подъ свое покровительство только іоаннитовъ и тампліеровъ. Эта подробность показываетъ, что третья вѣтвь написана въ эпоху Филиппа Красиваго, который велъ борьбу съ тампліерами.

Намъ остается еще сказать о послѣдней формѣ, которую приняли сказанія о Лисѣ въ XIV вѣкѣ, — *о Ренарѣ передѣланномъ* (*Renart le Contrefait*). Эта обработка — самая обширная и заключаетъ въ себѣ около 50,000 стиховъ. Она носитъ на себѣ слѣды искусственности, уже замѣтной въ Renart le Novel, но тонъ ея еще болѣе

мрачный. Авторъ ея касается такихъ предметовъ, которыхъ не рѣшались касаться его предшественники. Здѣсь, между прочимъ, разсказывается о томъ, какъ Ренаръ посвятилъ Волка въ санъ священника и какъ тотъ правилъ обѣдню.

Взятый въ цѣломъ, „Романъ о Лисѣ“ представляетъ собою злѣйшую сатиру на весь средневѣковой строй жизни: королевская власть, рыцарство, странствованіе по св. мѣстамъ, божьи суды, монашескіе ордена, наконецъ, самъ папа — все это предается осмѣянію; надъ всѣмъ этимъ торжествуетъ хитрость, олицетворенная въ Лисѣ (la renardie). „Roman de Renard“ знаменуетъ собою разложеніе феодальнаго міра съ его нравами и учрежденіями и наступленіе новаго времени, — эпохи буржуазіи, когда хитрость и изворотливость будетъ править міромъ, когда совокупными усиліями королевской власти, съ одной стороны, и буржуазіи — съ другой, будетъ нанесенъ феодализму ударъ, отъ котораго онъ никогда не оправится.

**„Романъ о розѣ“.**

На ряду съ романомъ о Лисѣ пользовался въ средніе вѣка большою популярностью аллегорическій *„Романъ о розѣ“ (Roman de la Rose).* Уже съ конца XII и начала XIII в. начинается усиленное вторженіе аллегоріи въ литературу. Причину этого вторженія нужно искать во вліяніи науки, точнѣе — схоластической философіи, на литературу. Нескончаемые споры схоластиковъ объ отвлеченныхъ понятіяхъ непремѣнно должны были проникнуть въ литературу особенно съ тѣхъ поръ, какъ источникъ непосредственнаго творчества изсякъ и народные пѣвцы уступили свое мѣсто поэтамъ образованнымъ, воспитывавшимся въ университетахъ. Привыкнувъ обращаться въ школѣ съ отвлеченными понятіями и аллегоріями, они перенесли эту привычку и въ художественную дѣятельность. Притомъ же аллегорія была весьма удобнымъ средствомъ для выраженія все болѣе

и болѣе вступавшей въ свои права индивидуальности поэтовъ, которые посредствомъ ея могли проводить свои идеи въ жизнь. Такимъ образомъ объясняется происхожденіе аллегорическихъ произведеній труверовъ, извѣстныхъ подъ именемъ *Споровъ* (Débats et Disputaisons). Это — поэтическіе діалоги, посредствомъ которыхъ выяснялся тотъ или другой вопросъ (напримѣръ, споръ между церковью и синагогой); сюда же относятся „моралитэ“, гдѣ дѣйствующими лицами являются не люди, но аллегорическія фигуры Добра, Зла, Вѣры, Богатства и др. Наконецъ, въ XIII в. на почвѣ аллегоріи создалось замѣчательное произведеніе — „Романъ о розѣ“, которое не замедлило оказать вліяніе на всѣ европейскія литературы. „Романъ о розѣ“ дѣлится на двѣ неравныя части: первая состоитъ изъ 4,000 стиховъ, вторая — изъ 13,000. Первая часть любовнаго содержанія и напоминаетъ собою Овидіево „Ars Amandi“. Авторомъ ея былъ Гильомъ де Лорисъ, умершій въ половинѣ XIII в. За исключеніемъ нѣкоторыхъ остроумныхъ выходокъ противъ монаховъ, никакого оппозиціоннаго духа въ ней не замѣчается, но подъ рукой продолжателя его Жана де Мэна сюжетъ радикально измѣнился: идиллія съ примѣсью мистицизма и аллегоріи превращается въ арсеналъ горючаго оппозиціоннаго матеріала, въ осадное орудіе, которымъ онъ громитъ весь средневѣковой строй жизни. Что же было причиною этого явленія? Отвѣтъ простъ: между обоими авторами лежитъ промежутокъ въ 50 лѣтъ, въ продолженіе котораго отрицательное отношеніе къ средневѣковому строю значительно усилилось.

„Романъ о розѣ“ начинается, по обычаю средневѣковыхъ поэтовъ, сномъ, въ который былъ погруженъ авторъ по волѣ бога любви. Автору приснилось, что весною, когда все цвѣтетъ, зеленѣетъ и призываетъ къ любви и наслажденію, онъ былъ перенесенъ къ воротамъ очаровательнаго сада. Это — садъ любви и наслажде-

ній; онъ окруженъ высокою стѣною, на которой золотомъ и лазурью нарисованы фигуры дурныхъ страстей: *Зависти, Ненависти, Ханжества, Скупости,* а также изображенія несчастій, удручающихъ человѣчество: *Старости, Бѣдности* и т. п. Полный жажды любви и наслажденія, поэтъ стучится въ калитку; ему отворяетъ прекрасная привратница *Праздность* (Dame Oiseuse). Онъ входитъ въ садъ и восторгается видомъ невиданныхъ деревьевъ и цвѣтовъ. Здѣсь Праздность передаетъ его другой дамѣ, носящей названіе *Bel Accueil (Радушный Пріемъ).* Въ сопровожденіи этого аллегорическаго лица авторъ прогуливается по саду. Въ центрѣ сада находится прозрачный замокъ, переливающійся всѣми цвѣтами радуги. Здѣсь обитаетъ хозяинъ сада — прекрасный рыцарь *Удовольствіе (Déduit).* Легкія, призрачныя существа носятся по саду въ веселой пляскѣ. Въ числѣ ихъ *Любовь*, въ блестящей свитѣ которой находятся *Молодость*, *Красота*, *Богатство* и т. п. Прогуливаясь по чудесному саду, поэтъ среди множества цвѣтовъ замѣчаетъ роскошную розу, которая приковываетъ къ себѣ его взоры. Едва только Любовь замѣтила, что онъ засмотрѣлся на розу, какъ она тотчасъ же пускаетъ въ него изъ своего лука пять стрѣлъ, которыя вонзаются глубоко въ его сердце. Видя, что кровь струится изъ раны, Любовь требуетъ, чтобы поэтъ призналъ себя ея вассаломъ и поднесъ бы ей свое пылающее сердце. Поэтъ исполняетъ ея желаніе, а Любовь даетъ ему наставленія въ дѣлахъ любви и велитъ нѣсколькимъ прекраснымъ дамамъ изъ своей свиты сопровождать поэта. Упоенный любовью, поэтъ дѣлаетъ быстрыя движенія и хочетъ сорвать розу; въ это время спутницы оставляютъ его, а вмѣсто нихъ окружаютъ его *Опасность*, *Злословіе*, *Стыдъ* и др. и совокупными силами прогоняютъ его. Но тутъ на помощь ему является Венера; по ея ходатайству роза соглашается, чтобы поэтъ поцѣловалъ

ее. Но едва онъ успѣваетъ это сдѣлать, какъ. Злословіе, Стыдъ, Опасность, снова набросившись на него, совсѣмъ прогоняютъ его изъ сада и запираютъ за нимъ ворота. Выгнанный за ворота, юноша оплакиваетъ свою судьбу.

Этимъ оканчивается первая часть поэмы, принадлежащая перу Гильома де Лорисъ. По выраженію издателя „Романа о розѣ", Полена Париса, произведеніе это есть физіологія любовной страсти. Роза — это любимая женщина, а аллегорическія фигуры — все, что содѣйствуетъ или препятствуетъ любви. Такой сюжетъ, конечно, не давалъ мѣста для сатиры: восторженному поэту и мечтателю не приходило въ голову быть суровымъ обличителемъ пороковъ своего времени; за исключеніемъ невинныхъ и забавныхъ выходокъ противъ монаховъ, никакого оппозиціоннаго духа въ ней не замѣчается.

Совершенно другой характеръ принимаетъ тотъ же сюжетъ подъ рукою Жана де Мэна, автора второй части „Романа о розѣ". Изъ исторіи извѣстно, что въ концѣ XIII в., въ царствованіе Филиппа IV Красиваго, началась рѣшительная борьба между церковью и государствомъ, причемъ общество стояло на сторонѣ государства. Въ XIV в. непопулярность духовенства, богатѣвшаго при общей бѣдности, возрастаетъ. На папскомъ престолѣ поочередно появляются люди, которые способны были только уронить въ глазахъ общества авторитетъ папской власти; таковъ былъ, напримѣръ, Климентъ V, открыто торговавшій духовными должностями, Бенедиктъ XII, горькій пьяница, и др. Въ борьбѣ Филиппа Красиваго съ церковью литература, отражая въ себѣ направленіе общественной мысли, рѣшительно становится на сторону короля. Въ это время появляется аллегорическій романъ „Le Fauvel" — злѣйшая сатира на папство и орденъ тампліеровъ. На этой почвѣ общаго недовольства и выросла вторая часть „Романа о

розѣ“, принадлежащая перу Жана де Мэна. Она начинается съ того мѣста, на которомъ остановилась первая часть. Къ прогнанному изъ сада наслажденій юношѣ является *Дама Разумъ (Dame Raison)*. Кромѣ того, авторъ вводитъ въ дѣйствіе два новыхъ лица — *Природу (La Nature)* и *Лицемърie (Faux Semblant)*, устами которыхъ онъ высказываетъ свои задушевныя убѣжденія. Здѣсь любовная фабула отодвигается на задній планъ; интересъ любви замѣняется другими, болѣе серіозными, интересами. Авторъ выступаетъ заклятымъ врагомъ не только духовенства, но и феодальнаго режима. Вмѣстѣ съ буржуазіей онъ стоитъ на сторонѣ Филиппа въ борьбѣ его съ папствомъ и духовными орденами. Но онъ идетъ дальше: онъ подвергаетъ всѣ общественныя отношенія среднихъ вѣковъ и самую королевскую власть рѣзкой критикѣ. На монашество онъ нападаетъ, выводя типъ лицемѣра (Faux Semblant), человѣка, который кажется не тѣмъ, что онъ есть. Онъ надѣваетъ на себя разные костюмы, появляется то рыцаремъ, то клеркомъ, то монахомъ — и всякій разъ онъ не то, чѣмъ кажется. Онъ богатъ, хотя имѣетъ видъ нищаго; онъ кутила и пьяница, хотя имѣетъ видъ человѣка скромнаго и трезваго. Онъ предлагаетъ юношѣ свои совѣты. Сначала юноша отворачивается отъ него, но мало-помалу даетъ себя убѣдить. Вообще, этотъ типъ лицемѣра едва ли не лучшій типъ въ поэмѣ, и критики не безъ основанія видятъ въ немъ прототипъ мольеровскаго Тартюффа. Нападки Жана де Мэна на монаховъ не ограничиваются обличеніемъ ихъ развратной жизни; онъ подсмѣивается надъ ними за то, они дѣлаютъ изъ папы какого-то вице-Бога (Vice-Dieu). Возставая противъ такихъ сильныхъ противниковъ, авторъ оговаривается, что онъ и не думаетъ нападать на самую религію, а нападаетъ только на ея лицемѣрныхъ служителей и стоитъ за самостоятельность французской церкви. Въ за-

ключеніе онъ заявляетъ, что отдаетъ себя подъ защиту новой нравственной силы — науки, и проситъ, чтобы его проступокъ былъ судимъ парижскимъ университетомъ. Разбивъ одинъ средневѣковой кумиръ, авторъ переходитъ къ другому и остроумно осмѣиваетъ средневѣковое поклоненіе женщинѣ. Любовь онъ опредѣляетъ, какъ болѣзнь мысли (maladie de la pensée). Желая исцѣлить влюбленнаго отъ этой болѣзни, Dame Raison разсказываетъ ему множество любовныхъ исторій изъ классической древности и старается показать, что любовь никого не доводитъ до добра. На смѣну Dame Raison является Природа, которая еще сильнѣе нападаетъ на женщинъ. Передъ читателемъ проходитъ рядъ знаменитыхъ женщинъ древности, и всѣ онѣ какъ бы въ одинъ голосъ говорятъ: „Не вѣрьте намъ, мы не то, чѣмъ кажемся". Далѣе авторъ нападаетъ на третью особенность средневѣковаго міросозерцанія — на средневѣковой культъ королевской власти. Онъ смѣется надъ тѣми, кто, ссылаясь на Священное Писаніе, приписываетъ королевской власти божественное происхожденіе, и тутъ же сообщаетъ объ истинномъ источникѣ этого учрежденія — о томъ, какъ люди, враждуя другъ съ другомъ, невольно должны были подчиниться самому сильному, который сначала защитилъ ихъ отъ враговъ, а потомъ подчинилъ себѣ. Онъ подробно доказываетъ, что король не только не имѣетъ никакихъ правъ надъ своими подданными, но самъ безъ нихъ ничего не значитъ. Королевская власть, десятина въ пользу церкви, налоги въ пользу государства — все это подвергается остроумной критикѣ средневѣковаго Мефистофеля, котораго Жанъ де Мэнъ назвалъ Природой. Этой Природѣ и ея спутнику Генію авторъ влагаетъ также въ уста и свои положительныя воззрѣнія на главные вопросы человѣческаго существованія. Такъ, о религіи Геній говоритъ, что сущность ея состоитъ въ честной трудовой жизни. Въ противополож-

ность рыцарскому восторженному обожанію женщины, Геній высказываетъ свою теорію любви, въ которой онъ видитъ одинъ физіологическій процессъ, необходимый для поддержанія человѣческаго рода. Онъ доходитъ въ своемъ радикализмѣ до того, что утверждаетъ, будто единственный выходъ изъ бѣдственнаго положенія, въ которомъ находится современное ему общество, состоитъ въ равномѣрномъ распредѣленіи имущества между людьми, т.-е. проповѣдуетъ чистый коммунизмъ. Такимъ образомъ, опираясь на такъ называемыя естественныя права человѣческой природы, авторъ въ концѣ XIV в. приходитъ почти къ тѣмъ же заключеніямъ, къ какимъ пришелъ въ XVIII в. Руссо. Оба они отправляются въ своихъ абстрактныхъ построеніяхъ отъ Loi de la Nature и думаютъ, что на этомъ фундаментѣ можно построить новое общественное зданіе, въ которомъ человѣчество достигнетъ возможнаго на землѣ счастія.

*Пособія для изученія буржуазно-сатирической литературы.* — Петерсонъ и Балабанова. Западно-европейскій эпосъ и средневѣковой романъ С.-Пб. 1896. Т. I (образцы фабльо, отрывки изъ „Романа о Лисѣ" и „Романа о Розѣ"). — Болдаковъ (И.) („Всеобщая исторія литературы", подъ ред. В. Корша и А. Кирпичникова. С.-Пб. 1885. Т. II, гл. XVI, XVII, XVIII.) — Боккаччьо. Декамеронъ. Перев. академика А. Н. Веселовскаго. М. 1892. 2 тома. (Образцовый переводъ.) — Боккаччьо. Избранныя новеллы. Изд. Чуйко. Спб. 1882. („Европейскіе писатели и мыслители", вып. II-й). — Тоже, изд. Журавской. — Веселовскій (А. Н.) Боккаччьо, его среда и сверстники. С.-Пб. 1893. Т. I. — А-ва. Итальянская новелла и Декамеронъ („Вѣстникъ Европы" 1880. №№ 2—4). — Чосеръ. Кентерберійскіе разсказы. (Отрывки въ хрестоматіи Гербеля: „Англійскіе поэты"). — Смирновъ. Боккаччьо и Чосеръ. („Книга для чтенія по исторіи среднихъ вѣковъ", подъ ред. проф. Виноградова, Вып. IV).

## IV. Дантъ.

Исторія средневѣковой литературы заключается „*Божественной Комедіей*" Данта, которая представляетъ синтезъ всего средневѣковаго развитія. Средневѣковая лите-

ратура не знаетъ другого произведенія, въ которомъ отразилась бы такъ полно и такъ ярко вся внутренняя жизнь средневѣкового человѣчества. Великія эпическія поэмы, въ родѣ „Беовульфа“, „Нибелунговъ“ или „Пѣсни о Роландѣ“, слишкомъ мѣстны, слишкомъ привязаны къ извѣстному историческому моменту, чтобы по нимъ можно было дѣлать заключенія объ общемъ міросозерцаніи среднихъ вѣковъ. Одинъ Дантъ отразилъ въ своемъ великомъ произведеніи не только политическую и культурную жизнь своего народа, но и чувствованія, знанія и философію средневѣкового католичества. „Душа среднихъ вѣковъ, — какъ мѣтко выразился Карлейль, — живетъ вмѣстѣ съ его душой въ его безсмертной поэмѣ“.

Дантъ Алигьери родился во Флоренціи въ 1265 г. О дѣтствѣ его ничего неизвѣстно достовѣрнаго, кромѣ того, что въ 1274 г., девятилѣтнимъ мальчикомъ, онъ встрѣтилъ на майскомъ праздникѣ дочь своего сосѣда Беатриче, дѣвочку чудной красоты, которая произвела сильное впечатлѣніе на его глубоковпечатлительную душу. Встрѣтившись съ ней потомъ, девять лѣтъ спустя, онъ безумно влюбился въ нее, и съ этихъ поръ она дѣлается владычицей его помысловъ и источникомъ его поэтическаго вдохновенія. Въ 1290 г. Беатриче умираетъ, Дантъ женится на другой и, повидимому, забываетъ ее, но только повидимому: идеальное чувство Данта къ Беатриче не омрачилось вслѣдствіе ея брака и не ослабѣло съ ея смертью. Исторію его онъ изобразилъ въ произведеніи, которому онъ далъ названіе *„Новая Жизнь“ (Vita nuova)*, желая этимъ показать, что она началась для него со времени встрѣчи съ Беатриче. Возмужавъ, Дантъ принялъ участіе въ борьбѣ политическихъ партій своего родного города, въ которой отразилась борьба гвельфовъ и гибеллиновъ. По своему происхожденію Дантъ принадлежалъ къ партіи гвельфовъ, даже сражался въ рядахъ ея противъ гибеллиновъ, но, присмотрѣвшись

ближе къ дѣламъ, увидѣвъ, что папство занято только своими личными интересами и нисколько не думаетъ ни объ Италіи, ни о Флоренціи, онъ сдѣлался гибеллиномъ, но гибеллиномъ идеальнымъ, который имѣлъ право сказать, что онъ самъ составляетъ свою партію*). Изгнанный въ 1302 г. изъ Флоренціи восторжествовавшими гвельфами (фракціей „черныхъ"), Дантъ послѣ неудачныхъ попытокъ вернуться во Флоренцію, произведенныхъ имъ вмѣстѣ съ товарищами по изгнанію, взялъ свой страннический посохъ и пошелъ странствовать по Италіи. Тутъ ему пришлось на собственномъ опытѣ испытать, какъ горекъ чужой хлѣбъ и какъ тяжело подниматься по чужимъ лѣстницамъ**). Въ бытность Данта въ Парижѣ до него дошла вѣсть, что вновь избранный германскій императоръ Генрихъ VII отправляется въ Италію. Видя въ императорѣ политическаго избавителя Италіи и возстановителя всеобщаго мира, Дантъ поспѣшилъ въ Италію (конецъ 1309 или начало 1310 г.) и разослалъ свое „Посланіе ко всѣмъ правителямъ и народамъ Италіи", въ которомъ убѣждалъ ихъ принять съ распростертыми объятіями того, кто осчастливитъ Италію, сдѣлаетъ ее предметомъ зависти для цѣлаго міра. Но императоръ, котораго Дантъ убѣждалъ разгромить Флоренцію, уничтожить эту зловредную гидру мятежа и несчастій, вскорѣ умеръ (1313 г.), а вмѣстѣ съ нимъ умерли и всѣ надежды Данта на возрожденіе Италіи и на свое возвращеніе во Флоренцію. Онъ снова отправился странствовать; проживая при дворахъ итальянскихъ властителей, онъ доканчивалъ свою давно начатую поэму и умеръ въ 1321 г. въ Равеннѣ, при дворѣ Гвидо да Полента.

---

*)... sì che a te fia bello — Averti fatta parte per te stesso (Paradiso, XVII, 68—69).

**) Tu proverai sì come sa di sale — Lo pane altrui, e com'è duro calle — Lo scendere e il salir per l'altrui scale (Par., XVII 58—60). — Обѣ цитаты изъ пророчества Каччагвиды, обращеннаго къ Данту.

Кромѣ „Новой жизни", представляющей циклъ сонетовъ и канцонъ, связанныхъ прозаическимъ разсказомъ, и сборника стихотвореній („*Canzoniere*"), Дантъ оставилъ два латинскихъ трактата: „*О монархіи*" (*De monarchia*), гдѣ подробно изложилъ свои политическіе идеалы, и поэтику, „*De vulgari eloquio*", въ первой части которой онъ касается вопроса о народномъ итальянскомъ языкѣ, отдаетъ ему предпочтеніе передъ латинскимъ языкомъ и призываетъ всѣхъ писателей писать на родномъ нарѣчіи, чтобы быть понятными народу. Эту же мысль мы находимъ въ его трактатѣ „*Convivio*" (*Пиръ*), написанномъ на итальянскомъ языкѣ. „Convivio" есть не что иное, какъ схоластическій комментарій къ тремъ канцонамъ Данта. Литературное значеніе его состоитъ въ томъ, что это первый памятникъ ученой прозы на итальянскомъ языкѣ. До Данта никто не считалъ возможнымъ излагать на итальянскомъ языкѣ отвлеченныя идеи, философскія истины.

Первые вопросы, которые подлежатъ рѣшенію при изученіи „Божественной Комедіи" слѣдующіе: 1) вопросъ объ источникахъ „Божественной Комедіи", опредѣлившихъ ея форму; 2) вопросъ объ ея названіи и о времени возникновенія ея частей и 3) вопросъ объ ея основной тенденціи.

Идея представить людямъ въ яркихъ образахъ картину загробной жизни не была изобрѣтеніемъ Данта. Загробныя видѣнія были одною изъ любимыхъ формъ не только средневѣковой литературы, но и средневѣкового искусства. Стремленіе приподнять завѣсу, скрывающую отъ насъ будущую жизнь, было искони присуще человѣку. Въ древности есть не мало разсказовъ о сошествіи людей въ адъ, а Виргилій посвящаетъ шестую книгу „Энеиды" описанію того, что видѣлъ Эней въ подземномъ мірѣ. Съ водвореніемъ христіанства число разсказовъ о загробномъ мірѣ поразительно увеличивается. Важной

заслугой христіанства, обусловившей его быстрое распространеніе, было то, что оно укрѣпило поколебавшуюся вѣру въ безсмертіе и загробную жизнь. Одними изъ древнѣйшихъ видѣній христіанской эпохи были видѣнія св. апостола Павла, св. Карпа, жившаго въ первомъ вѣкѣ по Р.Хр., св. Перепетуи, гдѣ мелькаетъ уже идея о чистилищѣ. Къ XII вѣку относятся видѣнія рыцаря Тундала и монаха Альберика, въ которыхъ мы находимъ уже установившійся циклъ загробныхъ видѣній въ видѣ трилогіи (Адъ, Чистилище и Рай). Возможно, что Дантъ пользовался ими: въ видѣніи Альберика одни грѣшники погружены въ ледъ, другіе — въ кровавое озеро; первая изъ этихъ казней предназначена у Данта измѣнникамъ, а другая — убійцамъ и насильникамъ.

О времени возникновенія „Божественной Комедіи“ нельзя сказать ничего точнаго. Начатая, можетъ быть, еще во Флоренціи, она была продолжаема Дантомъ въ годы изгнанія и закончена въ послѣдніе годы жизни поэта, когда онъ гостилъ въ Веронѣ у Канъ Гранде и въ Равеннѣ у Гвидо да Полента. Изъ Равенны онъ послалъ Канъ Гранде третью „кантику“ поэмы съ посвященіемъ, изъ котораго видно, что со словомъ „комедія“ Дантъ не соединялъ представленія о драматической формѣ. Подъ комедіей онъ разумѣлъ всякое произведеніе, начинающееся ужасами и имѣющее счастливую развязку, и притомъ изложенное простымъ слогомъ. Изъ письма Данта къ Канъ Гранде видно, какъ смотрѣлъ поэтъ на свое произведеніе, какой онъ вкладывалъ въ него смыслъ. Дантъ говоритъ, что его произведеніе имѣетъ „много смысловъ“ (polysemum): смыслъ буквальный и смыслъ мистическій (собственно аллегорическій, нравственный и анагогическій). Понимаемое въ буквальномъ смыслѣ, оно есть описаніе состоянія душъ послѣ смерти; понимаемое въ смыслѣ аллегорическомъ, оно есть изображеніе судьбы человѣка вообще, награждаемаго или наказуемаго Бо-

жественною справедливостью сообразно дѣйствіямъ его свободной воли. „Цѣль моего произведенія, — продолжаетъ Дантъ, — это удалить людей въ этой земной жизни отъ бѣдъ и привести ихъ къ состоянію блаженства (ad statum felicitatis)“. Въ чемъ же состоитъ то счастіе, къ достиженію котораго Дантъ направляетъ человѣчество своею поэмой? Отвѣтъ на этотъ вопросъ даетъ трактатъ Данта „*De monarchia*“.. Здѣсь Дантъ доказываетъ, что человѣкъ по своей природѣ стоитъ на рубежѣ двухъ міровъ — временнаго и преходящаго и міра вѣчнаго. Сообразно двойственной природѣ человѣка, и счастье, котораго онъ можетъ достигнуть, тоже двоякое: счастье въ этой жизни и блаженство въ жизни будущей. Для достиженія этого двоякаго счастья человѣку нужно двоякое руководительство: руководительство императорской власти, направляющей его согласно ученію философіи къ счастью земной жизни, и руководительство папской власти, ведущей его, согласно Откровенію, къ вѣчному блаженству. Эта гармонія властей, этотъ мировой порядокъ, обезпечивающій человѣку счастье на землѣ и блаженство на небесахъ, былъ нарушенъ во время Данта. Съ одной стороны, всемірная монархія превратилась въ призракъ и утратила всякое значеніе; съ другой стороны, папство измѣнило своему высокому назначенію, ударилось въ политику, занялось эгоистическими временными интересами. Таковъ общій фонъ „Божественной Комедіи“. Кромѣ того въ ней есть еще элементъ личный: во имя своихъ личныхъ религіозно-политическихъ идеаловъ Дантъ призываетъ на судъ все человѣчество; субъективное настроеніе Данта слышится въ его поэтическихъ описаніяхъ природы, въ воспоминаніяхъ о его любви къ Беатриче, недовѣріи къ собственнымъ силамъ и т. д. Такимъ образомъ, общее и личное, наука, политика, религія и любовь — все слилось „въ Божественной Комедіи“ въ одно художественное цѣлое.

Выяснивъ основную тенденцію „Божественной Комедіи“, переходимъ къ разсмотрѣнію двухъ вопросовъ, тѣсно съ нею связанныхъ — объ устройствѣ загробнаго міра и о распредѣленіи наказаній и наградъ. „Божественная Комедія“ есть трилогія, состоящая изъ Ада, Чистилища и Рая. Дантъ помѣщаетъ Адъ въ нѣдрахъ земли; это опрокинутый конусъ, или громадная яма, постепенно суживающаяся къ центру земли. Онъ состоитъ изъ преддверія и девяти круговъ. Чѣмъ ниже и уже кругъ, тѣмъ ужаснѣе мученія грѣшниковъ. Пройдя центръ земли, Дантъ и его руководитель Виргилій выходятъ на другое полушаріе, гдѣ возвышается осіянная солнцемъ гора — Чистилище. Чистилище, кромѣ преддверія, состоитъ изъ семи круговъ, которые суживаются по мѣрѣ восхожденія, какъ круги Ада — по мѣрѣ нисхожденія. Оно оканчивается земнымъ Раемъ, откуда Дантъ, ведомый Беатриче, возносится въ небесный Рай. Слѣдуя Птоломею, Дантъ раздѣляетъ свой Рай на девять небесныхъ сферъ, внѣ которыхъ, согласно ученію католической церкви, онъ изображаетъ десятое огненное небо (эмпирей) — мѣстопребываніе Бога, ангеловъ и блаженныхъ. Первая по порядку сфера — это небо Луны; далѣе слѣдуетъ небо Меркурія, небо Венеры, небо Солнца, небо Марса и т.д. Перелетая съ планеты на планету, Дантъ настолько укрѣпилъ свое земное зрѣніе, что получаетъ возможность созерцать тріединаго Бога, представляющагося ему въ видѣ трехъ концентрическихъ круговъ Свѣта. Что касается вопроса о распредѣленіи наказаній и наградъ въ будущей жизни, то Дантъ въ этомъ отношеніи не всегда руководился предписаніями церкви. Такъ, вопреки ученію церкви, считавшей ересь хуже убійства, Дантъ караетъ убійцъ и измѣнниковъ сильнѣе еретиковъ. Въ особенности онъ караетъ жестоко борцовъ римской свободы Брута и Кассія, помѣстивъ ихъ на днѣ Ада въ самой пасти Люцифера не столько, впрочемъ, за убійство Юлія Цезаря,

сколько за измѣну принципу монархіи, въ осуществленіи котораго Дантъ видѣлъ единственную гарантію человѣческаго благосостоянія. Весьма строго также наказываетъ онъ папъ Николая III, Бонифація VIII и Климента V, измѣнившихъ своему высокому призванію быть нравственными вождями человѣчества и своею жизнію и продажею церковныхъ должностей уронившихъ самый принципъ папской власти. Соблюдая градацію въ наказаніяхъ, Дантъ соблюдаетъ такую же градацію и въ наградахъ и размѣщаетъ въ Раю праведниковъ и святыхъ, по мѣрѣ ихъ святости, все ближе и ближе къ эмпирею.

Въ заключеніе нужно сказать нѣсколько словъ о художественныхъ достоинствахъ „Божественной Комедіи“ и объ ея поэтическомъ стилѣ. Обыкновенно поэму Данта причисляютъ къ такъ называемымъ эпическимъ поэмамъ; но если сравнить ее съ „Иліадой“, „Нибелунгами“ или съ „Пѣсней о Роландѣ“, то мы убѣдимся, что между ними очень мало общаго. Народныя эпопеи, возникшія въ ту эпоху, когда личность была еще слишкомъ неразвита и не могла, слѣдовательно, внести въ поэзію свои идеалы, отличаются полной безличностью, которая составляетъ ихъ оригинальную прелесть. Болѣе сходства имѣетъ „Божественная Комедія“ съ „Энеидой“. Но личность поэта пробивается въ этой поэмѣ, такъ сказать, украдкой, потому что образцомъ Виргилія все-таки былъ Гомеръ; тогда какъ преобладающей чертой „Божественной Комедіи“ является ея субъективность. Вотъ почему Шеллингъ былъ правъ, утверждая, что „Божественная Комедія“ не эпическая поэма, которую можно измѣрять масштабомъ эпической поэзіи, но особый, отдѣльный міръ, требующій своей собственной теоріи. Первое, что бросается въ глаза при чтеніи „Божественной Комедіи“, — это строгая обдуманность плана и точное выполненіе его до мельчайшихъ подробностей. Внѣшняя форма поэмы — трилогія; каждая изъ частей трилогіи состоитъ изъ 33 пѣ-

сенъ, за исключенiемъ „Ада“, открывающагося общимъ введенiемъ, такъ что всѣхъ пѣсенъ въ поэмѣ сто—число, которое Дантъ считалъ „совершеннымъ“. Каждая изъ частей поэмы заключаетъ въ себѣ почти одинаковое число стиховъ (около 4700). Результатомъ такой строгой обдуманности и разсчетливости является краткость, опредѣленность и пластичность выраженiй, составляющiя отличительную черту дантовскаго поэтическаго стиля. Поэтъ очень скупъ на слова и всегда выбираетъ изъ нихъ самыя сильныя и точныя. Отсюда лаконизмъ или, лучше сказать, лапидарность его стиля, напоминающаго собою языкъ надгробныхъ надписей. Реальности изображенiя сильно помогаютъ сравненiя, заимствованныя Дантомъ изъ самыхъ разнообразныхъ областей человѣческой дѣятельности, изъ жизни природы и животнаго мiра. Точности, сжатости и пластичности стиля Данта вполнѣ соотвѣтствуетъ избранная имъ строфа — терцина. Чтобы удовлетворить техническимъ условiямъ, налагаемымъ этой стѣснительной строфой, мысль должна быть выражена до такой степени сжато, чтобы она свободно укладывалась въ это Прокрустово ложе.

Какъ бы вѣрно ни отразилъ Дантъ культуру своей страны и эпохи, поэма его не имѣла бы мiрового значенiя, если бы въ ней было мало общечеловѣческаго элемента. Въ каждомъ великомъ поэтѣ, замѣчаетъ Веселе, живутъ два поэта, изъ которыхъ одинъ выражаетъ мiросозерцанiе своего времени, а другой является органомъ идей и чувствованiй всего человѣчества. У Данта гармоническимъ образомъ слиты оба элемента — элементъ временный и мѣстный и элементъ вѣчный, всемiрный. Лучшимъ доказательствомъ его генiя служитъ то, что свинцовыя гири, привѣшенныя къ его генiю его эпохой, не помѣшали ему подняться вверхъ въ свѣтлую высь мiра идеальнаго, въ вѣчныя сферы человѣчества и природы.

*Пособія для изученія Данта.* Лучшій переводъ „Божественной Комедіи“ принадлежитъ Мину (изд. Суворина, 3 части, С.-Пб. 1902—1904). Общедоступное по цѣнѣ изданіе „Божественной Комедіи“ имѣется въ „Русской Классной библіотекѣ“, изд. Чудиновымъ, 3 выпуска, С.-Пб. 1897. — Для общаго ознакомленія съ жизнью и творчествомъ Данта можно указать: Б р а у н ъ (Е). Данте („Книга для чтенія по исторіи среднихъ вѣковъ“, подъ ред. проф. Виноградова, в. III). — Б о л д а к о в ъ (И.) Данте („Всеобщая исторія литературы“ изд. подъ ред. Корша и Кирпичникова, т. II). — В а т с о н ъ (М.) Данте („Жизнь замѣч. людей“, изд. Павленкова). — Ф е д е р н ъ. Данте. Пер. подъ ред. М. Розанова (печатается въ коллекціи „Библіотека для самообразованія“). — С к а р т а ц ц и н и. Данте. Пер. Введенской. С.-Пб. 1905. — Для болѣе детальнаго изученія съ культурно-исторической точки зрѣнія можетъ служить В е г е л е. Данте Алигіери. Пер. А. Веселовскаго. М. 1881. Эстетическая оцѣнка „Божественной Комедіи“ дана у С а й м о н д с а. Данте. Пер. М. Коршъ. С.-Пб. 1893. — Спеціальныхъ вопросовъ касаются статьи: В е с е л о в с к і й (А). Данте и символическая поэзія католичества („Вѣстникъ Европы“ 1870, № 12). Б р а у н ъ (Е.) Защитницы Данта („Подъ знаменемъ науки“. Сборникъ въ честь Н. И. Стороженка. М. 1902).

———————

# Отдѣлъ второй: Литература эпохи Возрожденія.

## I. Общая характеристика эпохи Возрожденія.

На перепутьи отъ среднихъ вѣковъ къ новому времени лежитъ небольшая по объему, но въ высшей степени интересная историческая эпоха, извѣстная подъ именемъ эпохи Возрожденія. Она любопытна въ особенности потому, что въ ней всего лучше можно наблюдать переживаніе стараго, первые всходы новаго міросозерцанія и ихъ борьбу между собою. Въ узкомъ смыслѣ терминъ „Возрожденіе" означаетъ начавшееся, приблизительно съ половины XIV вѣка, усиленное возрожденіе классическихъ знаній въ Европѣ, усиленное изученіе античной литературы и искусства; въ болѣе широкомъ смыслѣ терминъ этотъ означаетъ возрожденіе подавленнаго въ средніе вѣка человѣческаго разума и борьбу его съ авторитетомъ церкви, результатомъ которой было появленіе новыхъ взглядовъ въ политикѣ, морали, искусствѣ и литературѣ, знаменующее собою наступленіе новаго міросозерцанія. Характеристическая черта этого новаго міросозерцанія состоитъ въ томъ, что оно есть міросозерцаніе свѣтское, мірское, человѣческое, въ отличіе отъ средневѣкового, проникнутаго одностороннимъ строго религіознымъ и аскетическимъ духомъ.

Во главѣ умственнаго движенія Европы становится Италія, страна, гдѣ классическія традиціи никогда вполнѣ не

умирали и только были одно время отодвинуты на задній планъ пышнымъ расцвѣтомъ національной литературы. Чтобы убѣдиться, до какой степени былъ значителенъ умственный переворотъ, совершившійся на почвѣ изученія памятниковъ классическаго міра, возьмемъ доказательства изъ самыхъ разнообразныхъ сферъ человѣческой дѣятельности.

Начнемъ съ искусства, надъ которымъ особенно тяготѣла опека религіи. Искусство всякаго рода: архитектура, живопись, музыка и пѣніе — настолько было благословляемо церковью, насколько оно служило интересамъ религіознымъ. Но такое подчиненное положеніе искусства не могло способствовать его развитію. Искусство только тогда можетъ достигнуть совершенства, когда ему предоставлена возможность служить своимъ собственнымъ цѣлямъ. Лекки указалъ, что развитію живописи и скульптуры въ средніе вѣка сильно вредилъ аскетическій взглядъ на физическую природу человѣка и ея потребности, въ силу котораго тѣло считалось нечистой и грѣшной оболочкой безсмертнаго духа, которой нужно стыдиться и красота которой полна дьявольскаго искушенія. Аскетическая идея уродливости человѣческаго тѣла господствовала въ христіанскомъ искусствѣ въ средніе вѣка. Въ римскихъ мозаикахъ мы на каждомъ шагу встрѣчаемъ некрасивыя изможденныя лица не потому, чтобы художникъ не могъ изобразить другихъ, но потому, что его художественное чутье было подчинено аскетическому взгляду. Пока художникъ руководился подобнымъ взглядомъ, процвѣтаніе искусства было невозможно. Но мало-по-малу, по мѣрѣ знакомства съ памятниками античной скульптуры, у живописцевъ сквозь религіозный энтузіазмъ начинаетъ пробиваться эстетическое чувство, ищущее воплотить идею въ изящномъ образѣ. Наконецъ, въ XVI в. искусство окончательно преобразовывается и подъ рукою Рафаэля, Тиціана и др. принимаетъ художественный и чисто свѣтскій характеръ.

Извѣстно, что живописцы эпохи Возрожденія въ Италіи брали оригиналами мадоннъ своихъ любимыхъ женщинъ.

Перейдемъ теперь въ область нравственности и посмотримъ, насколько античныя воззрѣнія на нравственность и человѣческое достоинство измѣнили господствовавшіе въ средніе вѣка нравственные идеалы. Считая тѣло темницей души, а земную жизнь только приготовленіемъ къ жизни вѣчной, средневѣковой человѣкъ хотѣлъ наполнить ее подвигами поста, молитвы и самоистязаніемъ. Онъ систематически отказываетъ себѣ во всякомъ удобствѣ и удовольствіи, онъ находитъ тайную радость въ нищетѣ и страданіяхъ. Такое настроеніе, соединенное съ полнымъ подавленіемъ своей личности во имя религіозной идеи, мы находимъ у многихъ средневѣковыхъ людей (св. Алексій, св. Елизавета), которые считались образцами нравственнаго совершенства и были причислены современниками къ лику святыхъ. Сопоставимъ съ этимъ аскетическимъ идеаломъ взгляды людей эпохи Возрожденія, выросшіе на почвѣ изученія классическихъ писателей, — и удивленію нашему не будетъ границъ. Уваженіе къ потребностямъ человѣческой природы и изящный эпикуреизмъ становятся лозунгами этой новой жизни, призывающей къ наслажденію всѣмъ прекраснымъ: красотой, поэзіей и искусствомъ. Не только люди свѣтскіе, но и лица духовныя, какъ, напр ımѣръ, знаменитый гуманистъ Эразмъ Роттердамскій, ясно сознавали, что средневѣковая мораль, основанная на аскетизмѣ, устарѣла и что ей нужно дать другія основанія, болѣе согласныя съ человѣческой природой. Эти основанія Эразмъ находилъ, кромѣ Евангелія, въ произведеніяхъ классическихъ писателей и открыто заявлялъ, что за такія сочиненія, какъ De officiis или De senectute Цицерона, онъ охотно отдалъ бы Дунса Скóта и другихъ схоластиковъ. По мнѣнію Эразма, сущность христіанской морали, требующей дѣятельной любви къ ближнему, гораздо бо-

лѣе подходитъ къ античнымъ воззрѣніямъ, чѣмъ обыкновенно думаютъ. „Не хорошо, — говоритъ онъ, — безъ разбора называть языческимъ то, что въ сущности такъ же нравственно, какъ и христіанское. Разумѣется, для меня всегда будетъ первымъ авторитетомъ свящ. Писаніе, но не могу скрыть, что у древнихъ поэтовъ и философовъ встрѣчаются иногда такія божественныя размышленія, вдумываясь въ которыя, я дѣлаюсь лучше“. Аскетическому принципу нравственности, основанному на подавленіи страстей и приниженіи личности, гуманисты любили противопоставлять античный идеалъ, сущность котораго состоитъ во всестороннемъ развитіи физическихъ и духовныхъ потребностей человѣка. „Человѣкъ безъ страстей, — пишетъ Эразмъ, — тотъ же камень; всякій побѣжитъ отъ него, какъ отъ привидѣнія. Нѣтъ, пусть въ людяхъ играютъ страсти, хотя это, можетъ-быть, и глупо“. Отвлекая вѣчную сущность нравственности отъ ея временныхъ формъ, Эразмъ строго осуждаетъ средневѣковую мораль, предписывающую вѣрующимъ посты, аскетическіе подвиги, пожертвованія на церковь и т. п. Онъ задаетъ себѣ вопросъ, не виновны ли въ тяжкомъ грѣхѣ тѣ, которые бросаютъ безумныя деньги на постройку монастырей и храмовъ въ то время, какъ ихъ ближніе, эти живые храмы Св. Духа, умираютъ съ голоду? То же стремленіе отдѣлить нравственность отъ обряда и церковнаго авторитета и дать ей человѣческія основы встрѣчаемъ мы и у другихъ писателей XVI в.: Раблэ, Монтэня, Шекспира и др.

Переходя отъ нравственности частной къ нравственности политической, мы наблюдаемъ то же явленіе — именно, что измѣненіе понятій о патріотизмѣ, гражданской свободѣ, отношеніи власти къ народу совершается подъ непосредственнымъ вліяніемъ общественныхъ идеаловъ античнаго міра. Изученіе демократическихъ учрежденій Греціи и Рима должно было оказать сильное

воздѣйствіе на государственныя теоріи эпохи Возрожденія. Подъ вліяніемъ античныхъ воззрѣній мало-по-малу измѣняются прежнія государственныя теоріи, и средневѣковая идея о всемірной монархіи, которую такъ восторженно исповѣдовалъ Дантъ, смѣняется ученіемъ о самодержавіи народа, съ волей котораго должны считаться правители. Эта идея вдохновляетъ собой грозныя филиппики Этьена де ла Боэсѝ (De la servitude volontaire), она звучитъ гимномъ свободѣ въ устахъ Шекспирова Брута; ею же проникнуты сочиненія публицистовъ XVI в. во Франціи Лангѐ (Vindiciae contra tyrannos), Готмàна (Franco-Gallia) и др.

Словомъ, въ какую бы сторону мы ни бросили нашъ взоръ, вездѣ мы замѣчаемъ, что въ дѣлѣ обновленія соціальной жизни средневѣкового общества античному элементу принадлежитъ первенствующая роль. Освобожденіе средневѣковой мысли изъ-подъ опеки церкви, условившее собою дальнѣйшее развитіе свѣтской науки, совершилось, главнымъ образомъ, въ силу воздѣйствія античной культуры. Поэтому изученіе вопроса о постепенномъ распространеніи классическихъ знаній въ Европѣ должно предшествовать изученію литературы въ новой Европѣ, и Италіи въ этомъ отношеніи выпала завидная роль — служить посредницей между античной цивилизаціей и остальнымъ человѣчествомъ.

## II. Возрожденіе въ Италіи.

**Культурное состояніе Италіи.**

Главныхъ причинъ первенствующаго положенія Италіи въ эпоху Возрожденія было двѣ. Во-первыхъ, ни одна страна въ Европѣ не стояла въ такомъ близкомъ родствѣ съ Римомъ, какъ Италія. Она занимала территорію древняго Рима, усѣянную памятниками античной культуры и, по крайней мѣрѣ, наполовину населенную потомками римлянъ; языкъ ея стоялъ ближе всѣхъ языковъ Европы къ языку латинскому, отъ котораго онъ

и произошелъ; знаменитѣйшіе поэты Италіи (напр. Дантъ) считали великихъ поэтовъ Рима (напр. Виргилія) своими національными поэтами. Второй причиной, обусловившей передовую роль Италіи въ борьбѣ съ средневѣковыми традиціями и въ дѣлѣ распространенія свѣтскаго античнаго міросозерцанія, были особенности ея политическаго и соціальнаго строя. Въ силу особыхъ историческихъ условій Италія менѣе другихъ государствъ Европы страдала отъ феодализма и гнета центральной власти. Въ сущности говоря, она не составляла одного политическаго цѣлаго, а съ раннихъ поръ была раздѣлена на множество мелкихъ самостоятельныхъ государствъ, которымъ приходилось лавировать между папой и императоромъ. Хотя раздѣленіе Италіи на множество мелкихъ государствъ дѣлало ее въ политическомъ отношеніи безсильной, но за то оно было выгодно для культуры, ибо каждый изъ ея большихъ городовъ былъ центромъ торговли, промышленности, культуры и ставилъ свою гордость въ томъ, чтобы опередить другіе города на поприщѣ образованности. Правленіе во многихъ изъ этихъ мелкихъ государствъ было республиканское; но при всѣхъ своихъ недостаткахъ, условливаемыхъ вѣчной борьбой партій за власть, оно представляло больше гарантіи для свободы, болѣе простора для личной инициативы, чѣмъ любое изъ европейскихъ государствъ. Позднѣе, когда города подпали владычеству тирановъ и республика обратилась въ синьорію, культура въ нихъ не остановилась, ибо власть правителей не имѣла никакого традиціоннаго авторитета и вполнѣ зависѣла отъ ихъ популярности. Чтобы поддержать эту популярность, они окружали себя художниками, поэтами, воздвигали великолѣпныя зданія, устраивали музеи, библіотеки и т. п. Такимъ образомъ, въ то время, когда вся Европа едва выходила изъ мрака невѣжества, когда ея наука была опутана сѣтью абстрактныхъ схоласти-

ческихъ построеній, а политическая жизнь не давала простора личной иниціативѣ, Италія могла представить нѣсколько поучительныхъ образчиковъ государствъ, управляемыхъ людьми популярными, чутко прислушивающимися къ требованіямъ общественнаго мнѣнія и дававшими полной просторъ личной иниціативѣ. Наука ея не была такъ оторвана отъ жизни, какъ средневѣковая схоластика; въ итальянскихъ университетахъ раньше, чѣмъ въ остальной Европѣ, началась секуляризація науки, изучались медицина и римское право. Высшей мѣрой человѣческаго достоинства не считалась въ Италіи, какъ въ остальной Европѣ, выработка въ себѣ смиренія, терпѣнія и другихъ добродѣтелей, предписываемыхъ церковью, но энергія духа, выработка въ себѣ практическаго смысла, умѣнія найтись во всякихъ обстоятельствахъ. Это высшее развитіе человѣческой индивидуальности обозначалось въ итальянскомъ языкѣ словомъ „virtù“. По мнѣнію Буркгарта, эта virtù не только представляетъ собою характеристическую черту итальянскаго Возрожденія, но въ ней заключается главная причина, въ силу которой Возрожденіе могло возникнуть и распуститься пышнымъ цвѣтомъ только на почвѣ Италіи.

**Петрарка.** Первымъ человѣкомъ новаго времени, искренне вѣрившимъ, что изученіе классической древности представляетъ единственный выходъ изъ мглы среднихъ вѣковъ, былъ Франческо Петрарка (1304—1374).

Въ біографіи всякаго знаменитаго дѣятеля важенъ всегда тотъ импульсъ, который опредѣляетъ его дѣятельность, даетъ ей направленіе. Этотъ импульсъ дала Петраркѣ школа нѣкоего Конвеневоле да Прато, которую онъ посѣщалъ въ дѣтствѣ и которая внушила ему страстную любовь къ классической литературѣ. Отецъ Петрарки, юристъ-практикъ, нотаріусъ, не особенно сочувствовалъ этому направленію, этимъ востор-

гамъ своего сына. Тѣмъ не менѣе у него было нѣсколько рукописей классическихъ писателей. И вотъ одна изъ нихъ, именно рукопись сочиненій Цицерона, попала какъ-то въ руки Петрарки. Онъ пришелъ въ неописуемый восторгъ отъ языка Цицерона и его ритма. Съ этихъ поръ у него зарождается благоговѣніе къ Цицерону, какъ величайшему художнику рѣчи. Онъ цѣлые дни проводитъ, произнося величественныя, гармоническія тирады изъ произведеній Цицерона. По окончаніи курса начальной латинской школы, Петрарка былъ отправленъ отцомъ, все еще не терявшимъ надежды сдѣлать изъ него юриста-практика, сначала въ Монпелье, а затѣмъ въ Болонскій университетъ, юридическій факультетъ котораго особенно славился. Но Петрарка и здѣсь не оставилъ своихъ симпатій: занятія классиками поглощали его совершенно. Узнавъ, что сынъ плохо учится, отецъ Петрарки отправился самъ въ Болонью. Между нимъ и сыномъ произошла жаркая сцена. Отцу пришло въ голову пошарить въ комнатѣ сына, и онъ нашелъ нѣсколько спрятанныхъ рукописей классическаго содержанія, которыя немедленно полетѣли въ огонь; но взглянувъ на помертвѣлое и облитое слезами лицо сына, старикъ испугался и бросился самъ спасать изъ пламени классиковъ; ему удалось спасти рукописи Виргилія и Цицерона. Тщетно пробившись съ сыномъ нѣсколько времени, старикъ предоставилъ его, наконецъ, его призванію. Съ этихъ поръ начинается благотворная дѣятельность Петрарки на поприщѣ гуманизма.

Надо замѣтить, что намъ Петрарка кажется совсѣмъ другимъ человѣкомъ, чѣмъ онъ казался своимъ современникамъ. Для насъ Петрарка—лирикъ, пѣвецъ Лауры, наслѣдникъ трубадуровъ, изливавшій свою восторженную любовь къ дамѣ сердца въ поэтическихъ сонетахъ. Въ глазахъ современниковъ Петрарка—прежде всего ученый мудрецъ, заклятый врагъ схоластики, человѣкъ

посвятившій всю свою жизнь собиранію памятниковъ античной литературы. Хотя современникамъ и были извѣстны его сонеты, но они выше ставили его трактаты на латинскомъ языкѣ, особенно его латинскую поэму «Africa», за которую онъ удостоился поэтическаго вѣнчанія.

Во время своихъ путешествій по Италіи и Европѣ Петрарка усердно разыскивалъ рукописи латинскихъ классиковъ. Въ особенности много труда и времени употребилъ онъ на разысканіе и списываніе произведеній своего любимца Цицерона. Такъ имъ было найдено нѣсколько неизвѣстныхъ рѣчей Цицерона и его письма.

Окруженный своими любимыми классиками, Петрарка забывалъ весь міръ, всѣ его утѣхи и невзгоды. „Приманки свѣта, роскошь, богатство, пишетъ онъ, никогда не оставляютъ по себѣ прочнаго нравственнаго удовлетворенія, но книги трогаютъ насъ до глубины души; онѣ замѣняютъ намъ друзей“. По временамъ ему казалось, что души его любимыхъ авторовъ откликнутся на его зовъ — и онъ писалъ имъ письма. Какъ очарованный, онъ сидѣлъ иногда по цѣлымъ днямъ за исторіей Тита Ливія, погруженный въ воспоминанія о славномъ прошедшемъ.

Первое путешествіе въ Римъ, которое онъ совершилъ въ 1337 году, произвело на него подавляющее впечатлѣніе. Цѣлыми днями блуждалъ онъ по римскимъ холмамъ, стараясь найти извѣстныя ему изъ классиковъ мѣста и памятники. Вѣчный городъ представлялся его воображенію въ видѣ матроны, блѣдной, въ изорванной одеждѣ, съ распущенными волосами, но сердце которой было полно мужества и великихъ воспоминаній. Несказанная грусть овладѣвала имъ при мысли, что новые римляне забыли свое славное прошедшее и даже пренебрегаютъ имъ.

Петрарка былъ слишкомъ влюбленъ въ прошедшее Рима, слишкомъ былъ проникнутъ мыслью о его всемір-

номъ значенiи, чтобы примириться съ той жалкой ролью, которую игралъ Римъ въ его время. Онъ былъ убѣжденъ, что Римъ, рано или поздно, возстанетъ изъ-подъ пепла и снова займетъ прежнее положенiе; нужно только, чтобы его обитатели почувствовали себя прежними римлянами. Когда смѣлый агитаторъ Кола ди Рiенцо, подобно Петраркѣ воспитавшiй свой республиканскiй духъ на Титѣ Ливiи, встрѣтившись съ Петраркою въ Авиньонѣ, сталъ развивать ему свой фантастическiй планъ изгнанiя изъ Рима аристократическихъ фамилiй и возстановленiя древней Римской республики, Петрарка серьезно повѣрилъ въ возможность осуществленiя этого плана. По мѣрѣ того, какъ Петрарка вдумывался или, лучше сказать, входилъ мечтами въ предпрiятiе Кола ди Рiенцо, оно ему казалось съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе возможнымъ и осуществимымъ. Онъ писалъ этому новому Бруту пламенныя посланiя, убѣждая его скорѣй покончить съ аристократами, возстановить республиканскiя учрежденiя, учредить демократическое правленiе.

Кола ди Рiенцо овладѣлъ Римомъ, объявилъ себя трибуномъ и изгналъ изъ вѣчнаго города аристократовъ. Но его торжество было кратковременно. Напуганный уличнымъ возстанiемъ (1347 г.), Кола ди Рiенцо сложилъ съ себя званiе трибуна и вынужденъ былъ оставить Римъ и даже самую Италiю.

Паденiе Рiенцо было громовымъ ударомъ для Петрарки; но и оно не отрезвило его отъ антично-демократическихъ мечтанiй. Онъ до конца дней своихъ остался тѣмъ же неисправимымъ идеалистомъ, онъ попрежнему всецѣло былъ въ древнемъ мiрѣ, просиживалъ по цѣлымъ днямъ за списыванiемъ и исправленiемъ классиковъ и умеръ въ 1374 году, склонивъ голову надъ древнимъ фолiантомъ.

Какъ человѣкъ, посвятившiй всю свою жизнь разыскиванiю и изученiю памятниковъ античной литературы, Петрарка имѣетъ полное право называться отцомъ

итальянскаго гуманизма и первымъ человѣкомъ новаго времени.

Занятія классической древностью не были у Петрарки только дѣломъ любопытства: они наполняли всю его жизнь, расширяли его кругозоръ, вліяли на его политическія идеи. Вотъ отчего онъ сталъ ожесточенно набрасываться на средневѣковую науку, особенно на схоластику.

Главнымъ оплотомъ средневѣковой схоластики былъ Аристотель. Петрарка не дерзалъ прямо нападать на того, кого самъ Дантъ считалъ „учителемъ всѣхъ знающихъ“ (maestro di color che sanno); онъ обвинялъ за то средневѣковыхъ комментаторовъ, которые своими толкованіями исказили, по его мнѣнію, дѣйствительный смыслъ ученія Аристотеля. Авторитету Аристотеля онъ противопоставляетъ авторитетъ Платона, хотя представленіе о Платонѣ было у Петрарки довольно смутное, ибо онъ не зналъ по-гречески и почерпалъ свѣдѣнія о Платонѣ изъ произведеній Цицерона и блаженнаго Августина.

Если мы сравнимъ классическія познанія Петрарки съ познаніями выдающихся средневѣковыхъ ученыхъ, то разница будетъ не столько въ объемѣ свѣдѣній, сколько въ отношеніи къ классической древности. Средневѣковые ученые, люди, большею частію, духовные, не могли побѣдить въ себѣ подозрительнаго отношенія къ классическимъ писателямъ, какъ къ язычникамъ, и поэтому классическая древность не произвела на нихъ обновляющаго и оживляющаго дѣйствія. Петрарка первый отнесся къ классической наукѣ, какъ къ единственному элементу обновленія, первый понялъ духъ классической древности, понялъ, что животворное вѣяніе духа свѣтской науки можетъ обновить его время и сдѣлаться могучимъ двигателемъ прогресса.

Боккаччьо.

Вліяніе такой геніальной личности, какъ Петрарка, было громадно, и потому дѣло, имъ начатое, нашло

себѣ усердныхъ подражателей, въ ряду которыхъ стоитъ на первомъ мѣстѣ его другъ и ученикъ Боккаччьо (1313—1375), представляющій, по своему характеру, полную противоположность Петраркѣ. Это была натура живая, страстная и реальная; молодость провелъ онъ шумно и весело: увлекался женщинами, писалъ проникнутые горячей страстью сонеты, а также романы и исполненныя шаловливаго юмора новеллы, сдѣлавшія его имя безсмертнымъ. Встрѣча его съ Петраркой въ 1350 году рѣшила его судьбу: онъ сдѣлался ученикомъ и убѣжденнымъ послѣдователемъ Петрарки, спрашивалъ его совѣта въ своихъ литературныхъ трудахъ, слушался его во всемъ.

Какъ гуманистъ, Боккаччьо пошелъ нѣсколько дальше своего учителя: классическая ученость Петрарки ограничивалась только римской литературой; относительно греческихъ классиковъ онъ, не имѣя возможности научиться греческому языку, довольствовался тѣмъ, что собиралъ ихъ рукописи и берегъ ихъ, какъ скупой свои сокровища. Напротивъ того, Боккаччьо удалось овладѣть греческимъ языкомъ. Онъ убѣдилъ калабрійскаго грека Леонтія Пилата переселиться во Флоренцію, держалъ его въ своей квартирѣ, терпѣлъ его невѣжество, переносилъ его грубый характеръ и добился того, что съ его помощью могъ читать „Иліаду" въ подлинникѣ.

Плодомъ знакомства Боккаччьо съ греческимъ языкомъ и греческой древностью было сочиненіе, написанное на латинскомъ языкѣ, „De genealogiis deorum gentilium," представляющее трактатъ классической миѳологіи. Если принять въ разсчетъ скудость источниковъ, невѣжество учителя, то этотъ трудъ слѣдуетъ признать весьма почтеннымъ. Это — попытка свести въ одно цѣлое всѣ тогдашнія свѣдѣнія о греко-римской миѳологіи, и трудъ Боккаччьо принесъ бы больше пользы, если бы онъ не вдавался въ аллегорическія толкованія миѳическихъ сказаній грековъ

Никто лучше самого Боккаччьо не опредѣлилъ своего значенія, какъ гуманиста: онъ смѣло пошелъ по пути› проложенному Петраркой, но онъ видѣлъ лишь голубыя вершины горъ на безоблачномъ небѣ и, не дойдя до нихъ, утратилъ все свое мужество.

Флоренція.

Дѣло, начатое Петраркой и Боккаччьо, нашло усердныхъ подражателей во Флоренціи, которая съ начала XV вѣка становится истиннымъ центромъ гуманистическаго движенія въ Италіи. Главная причина этого явленія лежала въ томъ, что изъ всѣхъ городовъ Италіи Флоренція, сохранившая въ наибольшей чистотѣ демократическую форму правленія, давала наибольшій просторъ личной иниціативѣ; вторая причина заключается въ томъ, что поборницей гуманистическаго движенія во Флоренціи была богатая коммерческая аристократія, которая становится во главѣ городского управленія. Особенно много сдѣлала въ этомъ отношеніи фамилія Медичи. Ставши въ 1434 г. во главѣ городского управленія, Козимо Медичи употреблялъ свои громадныя средства на пріобрѣтеніе рукописей классическихъ писателей и памятниковъ античнаго искусства. Домъ его всегда былъ открытъ для людей мысли и знанія, ученыхъ, художниковъ. Литературный кружокъ, собиравшійся въ домѣ Козимо Медичи, состоялъ изъ Леонардо Бруни, Никколо Никколи, Поджіо и др. Знаменитѣйшимъ членомъ кружка былъ Поджіо-Браччіолини, которому наука обязана открытіемъ и распространеніемъ многихъ памятниковъ классической литературы, между прочимъ сочиненія Квинтиліана „De institutione oratoria“. Золотымъ вѣкомъ флорентійскаго гуманизма было правленіе внука Козимо—Лоренцо Медичи. Гуманизмъ, первоначально подавлявшій развитіе національной литературы, теперь самъ начинаетъ отвѣчать на запросы пробудившагося національнаго сознанія и въ лицѣ Анжело Полиціано, Леона Батисты Альберти и самого Лоренцо даетъ тол-

чокъ развитію итальянской литературы. Вокругъ Лоренцо группировалась цѣлая плеяда гуманистовъ, представлявшихъ собою цвѣтъ науки и литературы. Возникшая при Козимо Медичи Платоновская академія достигла при Лоренцо высшей точки своего процвѣтанія. Во главѣ этого учрежденія стоялъ талантливый переводчикъ сочиненій Платона Марсиліо Фичино. Засѣданія Платоновской академіи, на которыя стекались образованные люди со всей Европы, происходили зимой въ домѣ Лоренцо, а лѣтомъ въ его прекрасной загородной виллѣ. До насъ дошло описаніе двухъ засѣданій Платоновской академіи, изъ которыхъ одно происходило въ 1468 г. въ Камальдоли, а другое на виллѣ Лоренцо Медичи въ Кареджи. Въ первый день обсуждали вопросъ о томъ, какая жизнь предпочтительнѣе: созерцательная или дѣятельная. На другой день разсуждали о высшемъ благѣ; на третій и четвертый день Леонъ Батиста Альберти показалъ глубину своихъ познаній въ платоновой философіи, комментируя „Энеиду" Виргилія и доказывая, что эта поэма проникнута платоновскими воззрѣніями. Во второмъ засѣданіи, описанномъ Марсиліо Фичино и происходившемъ на виллѣ Кареджи, участвовавшихъ было девять человѣкъ. Послѣ утонченной трапезы читали „Симпозіонъ" Платона и дебатировали вопросъ о такъ называемой платонической любви. Кромѣ того, ежегодно 7-го ноября, въ предполагаемую годовщину рожденія и смерти Платона происходило общее торжественное собраніе академіи. Празднество открывалось трапезой, на которой члены академіи разсуждали о различныхъ вопросахъ платоновой философіи. Затѣмъ происходилъ апоѳеозъ Платона: бѣлый мраморный бюстъ греческаго философа ставился на возвышенное мѣсто, увѣнчивался лаврами, передъ нимъ произносили стихи и рѣчи; торжество оканчивалось гимномъ въ честь Платона, который академики пѣли хоромъ. Едва выходившая изъ хаоса средневѣковья Европа ничего не могла

противопоставить подобнымъ праздникамъ мысли, и потому нѣтъ ничего удивительнаго, что засѣданія Платоновской академіи посѣщались образованными людьми всѣхъ странъ Европы, которые стекались сюда, чтобы подышать атмосферой возвышенныхъ идей, вкусить рѣдкихъ умственныхъ наслажденій и унести съ собою высокое понятіе объ итальянской культурѣ.

Римъ. Переходя изъ Флоренціи въ Римъ, мы вступаемъ въ иную сферу идей и отношеній. Культура гуманизма въ Римѣ не была предметомъ національной гордости и душевной потребности, какъ во Флоренціи. Здѣсь на первомъ планѣ стояли разсчеты политическіе. Одни изъ папъ (какъ, напр., Николай V или Левъ X) покровительствовали гуманистамъ, другіе, наоборотъ (какъ, напр., Павелъ II), ихъ преслѣдовали. Впрочемъ, одинъ классъ гуманистовъ всегда поощрялся папами — это гуманисты-дипломаты, потому что въ борьбѣ, которую вели папы со свѣтскими государями, имъ нужны были бойкія перья, чтобы наклонить вѣсы общественнаго мнѣнія на свою сторону; вотъ почему многіе извѣстные гуманисты (напр. Колюччьо Салютати, Леонардо Бруни, Поджіо и др.) начали свою карьеру въ должности папскихъ секретарей. Изгнаніе папы Евгенія IV изъ Рима и десятилѣтнее пребываніе его во Флоренціи было важнымъ фактомъ въ развитіи римскаго гуманизма. Въ числѣ лицъ папской свиты, попавшихъ въ сферу притяженія флорентійскаго гуманизма, былъ нѣкто Парентучелли, долго жившій во Флоренціи. Онъ-то и былъ связующимъ звеномъ между папской куріей и гуманизмомъ. Когда онъ въ 1447 г. былъ избранъ папой подъ именемъ Николая V, гуманисты восторженно привѣтствовали его избраніе и возлагали на него самыя радужныя надежды. Надежды эти оправдались. Новый папа явился самымъ ревностнымъ покровителемъ новаго движенія, переписывался съ гуманистами, приглашалъ ихъ къ себѣ, зака-

зывалъ разныя работы. Онъ истратилъ 40000 золотыхъ на покупку рукописей латинскихъ и греческихъ авторовъ. Собравъ около 5000 рукописей, онъ положилъ ихъ въ основу созданной имъ Ватиканской библіотеки. Вскорѣ послѣ Николая V мы встрѣчаемъ на папскомъ престолѣ знаменитаго гуманиста въ лицѣ Пія II (1458—1464), извѣстнаго въ міру подъ именемъ Энея Сильвія Пикколомини. Вступивъ на папскій престолъ, Эней Сильвій, авторъ латинскихъ стихотвореній, за которыя онъ былъ нѣкогда увѣнчанъ поэтическимъ вѣнкомъ, стыдился своего прошедшаго, ударился въ піэтизмъ и меньше интересовался успѣхами гуманизма, чѣмъ затѣяннымъ имъ крестовымъ походомъ противъ турокъ. Изъ гуманистовъ онъ покровительствовалъ только археологу Флавіо Біондо, который въ своемъ сочиненіи „Roma instaurata“ далъ первый опытъ археологической топографіи Рима. При Павлѣ II (1464—1471) папская курія относилась враждебно къ гуманизму. Этотъ папа началъ съ того, что закрылъ коллегію папскихъ секретарей, которая сдѣлалась истиннымъ питомникомъ гуманизма, потому что ученые, не имѣвшіе опредѣленныхъ занятій, прикомандировывались къ этому институту и, обезпеченные въ самомъ необходимомъ, могли посвящать себя наукѣ. Когда же одинъ изъ уволенныхъ секретарей, Платина, издалъ памфлетъ противъ папы, то послѣдній велѣлъ начать противъ него слѣдствіе и выдержалъ его четыре мѣсяца въ тюрьмѣ. Второй мѣрой, направленной противъ гуманизма, было закрытіе римской Академіи и преслѣдованіе ея членовъ, въ которыхъ папа видѣлъ безбожниковъ и революціонеровъ. Придравшись къ тому, что президентъ академіи, смѣшной чудакъ Помпоній Лето принялъ титулъ Pontifex Maximus, папа велѣлъ закрыть академію, а членовъ ея подвергнуть пыткѣ и тюремному заключенію. Въ правленіе одного изъ его преемниковъ Льва X Медичи (1513—1521) наступилъ золотой вѣкъ

для римскаго гуманизма. Римская Академія, возстановленная послѣ смерти Павла II, достигла высокаго процвѣтанія, и папа сдѣлался ревностнымъ посѣтителемъ ея засѣданій. Самыми дорогими гостями папы были гуманисты, ученые, художники, музыканты. Воспитанный въ кругу флорентинскихъ гуманистовъ, папа болѣе интересовался успѣхами гуманизма, чѣмъ церковными дѣлами; онъ радовался какъ ребенокъ, когда ему удалось добыть первую книгу Исторіи Тацита, и отнесся индифферентно къ начинавшейся реформаціи. Терпимость его была равна его любви къ наукѣ: онъ отстоялъ отъ преслѣдованія духовенства падуанскаго профессора Пьетро Помпонацци, отвергавшаго безсмертіе души съ научной точки зрѣнія; онъ защищалъ знаменитыя „Epistolae obscurorum virorum", гдѣ предавались позору невѣжество, развратъ и жадность католическаго духовенства. Взятіемъ Рима въ 1527 г. испанскими и нѣмецкими войсками оканчивается блестящая роль, которую игралъ нѣкоторое время Римъ въ исторіи итальянскаго гуманизма.

Неаполь.

Третьимъ, по значенію, пунктомъ культуры гуманизма въ Италіи былъ дворъ короля Альфонса Арагонскаго въ Неаполѣ. Въ своей любви къ классической древности Альфонсъ едва ли не превосходилъ всѣхъ правителей Италіи. Онъ ежегодно тратилъ значительныя суммы на пріобрѣтеніе рукописей и памятниковъ античнаго искусства, давалъ пенсіи гуманистамъ и т. п. Зная восторженное отношеніе Альфонса къ классической литературѣ, хитрый Козимо Медичи пользовался этимъ для своихъ цѣлей: однажды онъ склонилъ Альфонса на выгодный для себя мирный договоръ, приславъ ему въ подарокъ рукопись Тита Ливія. Знаменитѣйшимъ изъ гуманистовъ, жившихъ при дворѣ Альфонса, былъ Лоренцо Валла — этотъ Вольтеръ XV в., столь же остроумный, сколько способный къ анализу и разрушенію (1405—1457). Уже его раннее сочиненіе „*De voluptate*", гдѣ онъ высту-

паетъ горячимъ защитникомъ эпикуреизма, вызвало противъ него цѣлую бурю со стороны духовенства. Обвиненный въ атеизмѣ и безнравственности, онъ вынужденъ былъ бѣжать изъ Павіи и нашелъ радушный пріемъ при дворѣ Альфонса. Здѣсь онъ написалъ свой знаменитый памфлетъ „*О дарѣ Константина*", который былъ изданъ въ свѣтъ въ 1440 г., когда его покровитель Альфонсъ находился въ открытой войнѣ съ папой. Вся армія Альфонса не могла нанести папской власти столько вреда, сколько ей нанесла эта небольшая книжка, гдѣ была разоблачена и предана позору вся система подлоговъ, на которыхъ папы основывали свои притязанія на власть надъ Италіей и Римомъ. Разобравъ мнимую дарственную Константина, Валла доказалъ, что она не существовала, да если бы и существовала, то не могла бы имѣть никакого значенія. Памфлетъ Валлы имѣлъ всемірно-историческое значеніе; ничто болѣе его не способствовало освобожденію человѣческой мысли отъ клерикальнаго авторитета. Вотъ почему нѣмецкіе гуманисты такъ высоко ставили Валлу, вотъ почему Эразмъ называлъ его своимъ учителемъ, а Лютеръ — провиденціальнымъ человѣкомъ, котораго цѣлыя столѣтія ждала церковь. Послѣднимъ трудомъ Валлы, имѣвшимъ важное значеніе въ эпоху реформаціи, былъ критическій пересмотръ латинскаго перевода Новаго Завѣта (Вульгаты), въ которомъ онъ нашелъ множество всякаго рода погрѣшностей.

**Характеристика итальянскаго гуманизма.**

Подводя итоги дѣятельности итальянскихъ гуманистовъ, нужно замѣтить, что вызванное ими великое умственное движеніе было въ общемъ благопріятно для развитія европейской мысли. Оно освободило ее отъ клерикальнаго авторитета, пустило въ оборотъ массу новыхъ идей, изощрило критическую способность и положило основаніе свѣтской наукѣ. Не много найдется отраслей въ сферѣ науки, въ которыя итальянскіе гуманисты не внесли бы обновленія. Они создали грамматику и критику текста,

преобразовали науку, положили твердое основанie педагогiи, археологiи и исторической критикѣ. Словомъ, за исключенiемъ развѣ наукъ естественныхъ и математическихъ, нѣтъ той области, которую они не усовершенствовали бы путемъ изученiя памятниковъ свѣтской науки, завѣщанныхъ намъ древними. Темная сторона дѣятельности итальянскихъ гуманистовъ заключалась въ ихъ нравственномъ влiянiи. Хотя гуманисты и не были виновны въ общей деморализацiи итальянскаго общества, хотя въ средѣ ихъ находились люди высоконравственные (какъ, напр., Марсилiо Фичино или Пико де-ла Мирандола), но общiй типъ итальянскаго гуманиста представляетъ въ нравственномъ отношенiи мало привлекательнаго. Это были люди гордые, считавшiе себя высшими организмами и настоятельно требовавшiе славы и денегъ. Исканiе славы, по мѣткому выраженiю Виллари, было „демономъ эпохи Возрожденiя", искушавшимъ всѣхъ итальянскихъ гуманистовъ, начиная съ Петрарки. Большинство изъ нихъ не предъявляло къ жизни никакихъ идеальныхъ требованiй. Индифферентные къ религiи, нравственности и гражданскому долгу, они безъ всякаго колебанiя продавали свои перья такимъ людямъ, какъ Цезарь Борджiа. Въ самомъ ихъ отношенiи къ классической литературѣ, преимущественно римской, у нихъ преобладало увлеченiе формой; большинство ставило своимъ идеаломъ усвоить себѣ цицероновскiй слогъ, и кто болѣе успѣвалъ въ этомъ, тотъ пользовался большимъ почетомъ. Только беззавѣтнымъ увлеченiемъ классическою древностью объясняется то обстоятельство, что большинство итальянскихъ гуманистовъ пренебрегало роднымъ языкомъ и писало исключительно по-латыни.

*Пособiя для изученiя литературы Возрожденiя въ Италiи.* Для элементарнаго изученiя: Жебаръ (Э.) Начала Возрожденiя въ Италiи. Пер. съ франц. С.-Пб. 1900.—Кирпичниковъ (А.) Итальянскiй гуманизмъ („Всеобщая исторiя литературы" подъ ред. Корша и

Кирпичникова, т. III). — Гаспари. Исторія итальянской литературы. Пер. Бальмонта. М. 1895 т. I, гл. XIII — XIV, т. II, гл. XV, XVII). — Корелинъ (М.) Очерки итальянскаго Возрожденія. М. 1896. — Гершензонъ. Петрарка („Книга для чтенія по исторіи среднихъ вѣковъ“ подъ ред. проф. Виноградова, вып. IV. М. 1899). — Тихоновъ. Боккаччьо („Жизнь замѣчательныхъ людей“ Павленкова).

Для болѣе подробнаго изученія итальянскаго Возрожденія: Буркгардтъ. Культура Италии въ эпоху Возрожденія. Пер. Бриліанта. I—II. С.-Пб. 1906. — Фойхтъ. Возрожденіе классической древности въ Италіи. Пер. Разсадина. I—II. М. 1882—85. Зайчикъ. (Р.) Люди и искусство итальянскаго Возрожденія. Пер. подъ ред. Гревса. С.-Пб. 1907. — Корелинъ (М.) Ранній итальянскій гуманизмъ и его исторіографія. Критическое изслѣдованіе. 2 тома. М. 1892 — Монье (Ф.) Опытъ литературной исторіи Италіи XV в. Кваттроченто. Пер. Шварсалона, С.-Пб. 1905.

Монографіи и статьи по отдѣльнымъ вопросамъ: Корелинъ (М.) Міросозерцаніе Петрарки. Очеркъ изъ исторіи философской мысли въ эпоху Возрожденія. М. 1899. Онъ же. Лоренцо Валла („Вопросы философіи и психологіи“, 1895, сентябрь и ноябрь). — Веселовскій (А-ръ). Боккаччьо, его среда и сверстники. 2 тома. С.-Пб. 1893. Онъ же. Петрарка („Научное Слово“ 1905).

Пособія для изученія вопросовъ, не затронутыхъ въ лекціяхъ: Гаспари. Исторія итальянской литературы, т. 2 (Воздѣйствіе гуманизма на итальянскую литературу). — Веселовскій (А-ръ). Вилла Альберти. М. 1870. — Стороженко (Н.) Изъ области литературы. М. 1902. (Статьи: 1) Педагогическія теоріи эпохи Возрожденія; 2) Джордано Бруно; 3) Новая книга о Маккіавелли). — Веселовскій (Ал-ѣй) Джордано Бруно („Этюды и характеристики“. М. 1903.) — Алексѣевъ. Маккіавелли, какъ политическій мыслитель, М. 1880.

Переводы: Маккіавелли. Государь. Пер. Курочкина. — Аріосто. Неистовый Роландъ („Класная библіотека“ Чудинова). — Тоже пер. Зотова. С.-Пб. 1892 — Тассо. Освобожденный Іерусалимъ Пер. Мина. изд. Суворина („Дешевая библіотека“).

## III. Возрожденіе въ Германіи.

Нѣмецкій гуманизмъ былъ, такъ сказать, отраженнымъ лучомъ итальянскаго Возрожденія. Распространенію гуманистическихъ идей всего болѣе способствовали соборы, которые въ XV в. быстро слѣдовали другъ за другомъ и привели въ Германію въ качествѣ папскихъ секрета-

рей такихъ гуманистовъ, какъ Поджіо, Эней Сильвій и др. Параллельно съ вліяніемъ итальянскихъ гуманистовъ шло вліяніе самой Италіи, куда ежегодно отправлялось не мало даровитыхъ юношей для окончанія своего образованія. Эти вращавшіеся въ гуманистическихъ кружкахъ люди и были насадителями классическихъ знаній въ Германіи. Таковъ былъ, напримѣръ, піонеръ нѣмецкаго гуманизма Петръ Людеръ, преподававшій классическіе языки во многихъ университетахъ Германіи.

**Періоды нѣмецкаго гуманизма.**

Нѣмецкій ученый Гейгеръ различаетъ въ нѣмецкомъ гуманизмѣ три періода: 1) *теологическій*, 2) *научный*, 3) *публицистическій* или *реформаціонный*. Главными дѣятелями перваго періода были три лица, связанныя между собою узами дружбы: Рудольфъ фонъ Лангенъ, Александръ Гегій и Рудольфъ Агрикола. Всѣ трое были педагогами и всѣ трое смотрѣли на гуманизмъ, какъ на вспомогательное средство для занятія богословіемъ и церковною исторіей. „Всякое знаніе гибельно, если оно сопряжено съ утратой благочестія“ — учитъ Гегій. Изученіе классиковъ должно, по словамъ Агриколы, подготовлять насъ къ правильному пониманію св. Писанія. Вимпфелингъ въ своемъ похвальномъ словѣ Агриколѣ говоритъ, что наука для него служитъ только средствомъ для подавленія своихъ страстей и приближенія къ Дому Господню. Къ теологическому типу гуманистовъ долженъ быть отнесенъ и самъ Вимпфелингъ, для котораго наука была только средствомъ для правильнаго воздѣйствія на юношество. Подъ конецъ своей жизни Вимпфелингъ ударился въ крайній піэтизмъ и началъ даже враждебно относиться къ классической литературѣ.

Во второмъ періодѣ своего развитія гуманизмъ находитъ себѣ пріютъ въ двухъ большихъ городахъ Германіи: въ Аугсбургѣ, гдѣ жилъ Конрадъ Пейтингеръ, ученый и археологъ, въ дѣятельности котораго выступаютъ на первомъ планѣ интересы научные, — и

въ Нюренбергѣ, гдѣ во главѣ гуманистическаго движенія стоялъ Вилибальдъ Пиркгеймеръ, человѣкъ живой, съ очень широкими симпатіями, одинаково способный откликаться и на научные интересы, и на пробуждающееся реформаціонное движеніе. На ряду съ Пиркгеймеромъ слѣдуетъ упомянуть объ его другѣ Конрадѣ Цельтесѣ, ученомъ и поэтѣ, увѣнчанномъ серебрянымъ поэтическимъ вѣнкомъ за свои латинскія стихотворенія. Стихотворенія эти проникнуты эпикурейскимъ духомъ. Онъ сильно возстаетъ противъ безбрачія духовенства и противъ той формальной религіозности, которая ограничивается постами, хожденіемъ по св. мѣстамъ и т. д. Не малую роль играли въ этомъ второмъ періодѣ нѣмецкаго гуманизма университеты, въ особенности университетъ эрфуртскій, раньше всѣхъ введшій у себя преподаваніе классическихъ литературъ. Во главѣ новаго направленія въ этомъ университетѣ стоялъ Муціанъ Руфъ, типическій представитель нѣмецкаго гуманизма, умѣвшаго соединять итальянскій энтузіазмъ къ классической литературѣ съ нѣмецкой глубиной и культурою нравственнаго чувства. Будучи каноникомъ, Муціанъ Руфъ не уступалъ въ религіозномъ свободомысліи свѣтскимъ людямъ и на каждомъ шагу громилъ невѣжество и нетерпимость католическаго духовенства. По его мнѣнію, всѣ религіи сводятся къ двумъ положеніямъ, начертаннымъ самимъ Богомъ въ сердцахъ нашихъ — любви къ Богу и любви къ ближнему. Второе мѣсто по вліянію принадлежитъ университету тюбингенскому, гдѣ въ числѣ любимыхъ профессоровъ классической литературы находился Генрихъ Бебель, одинъ изъ лучшихъ сатириковъ Германіи, авторъ знаменитыхъ „*Фацецій*", въ которыхъ онъ остроумно и зло осмѣиваетъ пороки духовенства. Если эрфуртскій и тюбингенскій университеты стояли во главѣ новаго движенія, то кельнскій университетъ считался оплотомъ схоластики и вра-

гомъ гуманизма. Поэтому въ каждомъ университетѣ образовались двѣ партіи, изъ которыхъ одна стояла за прежній порядокъ вещей, другая — за преобразованіе преподаванія въ новомъ гуманистическомъ духѣ. Между этими партіями нерѣдко происходили полемики, но всѣ онѣ имѣли въ большей или меньшей степени частный характеръ.

Борьба гуманистовъ съ обскурантами.

Въ началѣ XVI в. случилось крупное литературное событіе, которое заставило противниковъ сосчитать свои силы и сплотило всѣхъ гуманистовъ въ свѣтлую дружину прогресса. Событіемъ этимъ былъ споръ между Пфефферкорномъ и Рейхлиномъ изъ-за священныхъ еврейскихъ книгъ. Нѣкто Пфефферкорнъ, ученый еврей, принявшій въ Кельнѣ христіанство, издалъ въ 1507 г. памфлетъ противъ своихъ соплеменниковъ, въ которомъ взводилъ на нихъ разныя клеветы, утверждалъ, что евреи упражняются въ ежегодномъ поруганіи Христа, что еврейскіе медики отравляютъ христіанъ. Средствомъ для противодѣйствія этому злу Пфефферкорнъ считалъ отобраніе у евреевъ священныхъ книгъ, увѣряя, что разъ эти книги будутъ отобраны, евреи не замедлятъ принять христіанство. Памфлетъ этотъ произвелъ сильное впечатлѣніе тѣмъ болѣе, что кельнскіе доминиканцы взяли его подъ свою защиту. Побуждаемый доминиканцами, Пфефферкорнъ почувствовалъ необходимость съ почвы литературной сойти на почву практическую, добился свиданія съ императоромъ Максимиліаномъ и такъ представилъ дѣло, что выхлопоталъ указъ, въ силу котораго имѣлъ право конфисковать еврейскія книги. Конечно, евреи протестовали, сыпали деньгами, нашли себѣ защитниковъ среди приближенныхъ императора, и вскорѣ выхлопотали другой указъ, которымъ требовалось отобранныя книги сохранить и потребовать мнѣнія ученыхъ. По этому поводу знаменитый гуманистъ Рейхлинъ (1455—1522), считавшійся первымъ гебраистомъ своего

времени, написалъ цѣлый трактатъ, вышедшій въ свѣтъ въ 1510 г., въ которомъ онъ разоблачилъ всѣ клеветы Пфефферкорна. Сущность мнѣнія Рейхлина состояла въ томъ, что за исключеніемъ нѣсколькихъ книгъ, которыя сами евреи признаютъ вредными и оскорбительными для христіанъ, во всѣхъ остальныхъ книгахъ ничего оскорбительнаго не имѣется. Перенося вопросъ на почву свободы совѣсти, Рейхлинъ говоритъ, что если христіане не позволяютъ другимъ судить о правовѣрности ихъ религіи, то на какомъ основаніи они считаютъ себя въ правѣ судить о правовѣрности религіи, изъ которой вышло само христіанство. Трактатъ Рейхлина произвелъ глубокое впечатлѣніе и раздѣлилъ всю интеллигентную Германію на два лагеря: сторону Рейхлина приняли профессора-гуманисты въ Гейдельбергѣ и Эрфуртѣ; Пфефферкорнъ нашелъ себѣ защиту въ доминиканскихъ монахахъ и Кельнскомъ университетѣ. „Теперь весь міръ, — писалъ Муціанъ Руфъ, — раздѣлился на двѣ партіи: одни за глупцовъ, другіе за Рейхлина“.

**„Письма темныхъ людей“.**

Полемика гуманистовъ съ обскурантами вызвала къ жизни много остроумныхъ памфлетовъ и сатиръ, но ни одно изъ сочиненій, написанныхъ гуманистами, не произвело такого подавляющаго впечатлѣнія на обскурантовъ, не унизило ихъ такъ глубоко въ общественномъ мнѣніи, какъ знаменитыя *„Письма темныхъ людей“ (Epistolae obscurorum virorum)*. Эта безыменная сатира, вышедшая изъ кружка нѣмецкихъ гуманистовъ, была издана въ 1515 г. Въ первой части главное участіе принимали Муціанъ Руфъ и Кротъ Рубіанъ, а во второй — Ульрихъ фонъ Гуттенъ. Сатира воспроизводитъ такъ ярко и правдиво не только образъ мыслей, но и способъ выраженія схоластиковъ и обскурантовъ, что вначалѣ они не раскусили, въ чемъ дѣло, и приняли ее за произведеніе одного изъ своихъ. Первую часть книги составляютъ письма различныхъ лицъ къ Ортуину Грацію,

вождю кельнскихъ обскурантовъ. Такъ какъ Ортуинъ имѣлъ репутацію человѣка неособенно строгой нравственности, то въ письмахъ къ нему обскуранты разсказываютъ свои грѣшки, просятъ у него разъясненій и совѣтовъ въ любовныхъ дѣлахъ. Всѣ эти письма на первый взглядъ представляются довольно невинными, но если всмотрѣться глубже, они окажутся проникнутыми невѣроятной глупостью и колоссальнымъ невѣжествомъ, смѣшаннымъ съ самымъ нелѣпымъ педантизмомъ. Изъ этихъ писемъ можно видѣть, какіе вопросы занимали обскурантовъ. Въ одномъ письмѣ какой-то Ѳома Лангшнейдеріусъ, недостойный баккалавръ теологіи, проситъ разрѣшить вопросъ, надъ которымъ долго ломали головы его товарищи: какъ правильнѣе назвать новаго магистра теологіи — Magister nostrandus или Noster magistrandus. Въ другомъ письмѣ какой-то магистръ Гафенмузіусъ проситъ Ортуина разъяснить ему: можно ли въ школахъ читать римскихъ поэтовъ — Марка Туллія Цицерона и Плинія? Весьма интересно письмо какого-то Конрада Доленкопфіуса изъ Гейдельберга, который сообщаетъ, что онъ занимается поэзіей и умѣетъ излагать басни Овидіевыхъ „Метаморфозъ“ натурально, литературно, исторически и духовно. Кромѣ ученыхъ вопросовъ. въ письмахъ къ Ортуину поднимаются и другіе вопросы. Одинъ баккалавръ, узнавъ, что Ортуинъ боленъ, и предполагая, что его сглазили, указываетъ вѣрное средство противъ этой напасти: нужно взять въ воскресенье благословенной соли, сдѣлать на ней языкомъ крестъ и потомъ съѣсть ее, ибо въ писаніи сказано: „Vos estis sal terrae“; потомъ нужно сдѣлать кресты на спинѣ и на груди и положить той же соли въ ухо — и болѣзнь, навѣрное, пройдетъ.

„Письма темныхъ людей“ произвели сильную сенсацію въ Германіи и разошлись очень быстро. Общее впечатлѣніе, которое выноситъ читатель изъ чтенія этихъ писемъ, состоитъ въ томъ, что противники Рейх-

лина, которые кичились своею ученостью, въ сущности были страшные невѣжды, считавшіе Плинія и Цицерона поэтами, производившими слово Magister отъ словъ magis и ter, потому что магистръ долженъ знать втрое больше всякаго другого, и т. п. Изъ этихъ писемъ выяснилось также, что вся нравственность обскурантовъ состояла въ соблюденіи обрядовъ, что въ сущности всѣ они были циники и развратники. „Письма“ не остались безъ отвѣта. Въ 1516 г. Пфефферкорнъ, считавшій себя наиболѣе задѣтымъ письмами, издалъ свою „Апологію“, а его покровители доминиканцы выхлопотали папскую буллу, запрещавшую письма и предписывавшую всякому вѣрующему сжечь ихъ въ три дня. Но это запрещеніе только увеличило интересъ и цѣнность книги, такъ что когда въ 1517 г. вышла въ свѣтъ вторая часть книги, она была раскуплена въ нѣсколько мѣсяцевъ. Въ составленіи этой второй части принималъ дѣятельное участіе типическій представитель третьяго, публицистическаго періода нѣмецкаго гуманизма — Ульрихъ фонъ Гуттенъ. Одно изъ остроумнѣйшихъ писемъ второй части — это письмо Генриха Шафемуліуса о томъ, что онъ съѣлъ въ постный день яйцо съ зародышемъ цыпленка. Онъ проситъ Ортуина разрѣшить: оскоромился ли онъ, или нѣтъ? Въ своемъ отвѣтѣ Ортуинъ пускается въ разсужденія о томъ, когда зародышъ цыпленка можетъ быть постнымъ. Онъ слышалъ отъ одного врача, что червякъ принадлежитъ къ породѣ рыбъ, а такъ какъ цыпленокъ въ ранній періодъ своего развитія тотъ же червякъ, то онъ подобенъ рыбѣ — стало-быть оскоромиться имъ нельзя.

Помимо „Писемъ“ гуманисты выпустили противъ обскурантовъ новый памфлетъ подъ заглавіемъ „*Тріумфъ Капніона*“ (т.-е. Рейхлина, отъ греч. *καπνός* „дымъ“, какъ Reuchlin отъ „Rauch“). Памфлетъ этотъ написанъ послѣ того, какъ папа Левъ X велѣлъ отложить раз-

смотрѣніе дѣла Рейхлина на неопредѣленное время. Кромѣ Ульриха фонъ Гуттена, въ сочиненіи сатиры принималъ участіе и кельнскій гуманистъ Германъ Бушъ. Въ этой сатирѣ описывается торжественный въѣздъ Рейхлина въ Пфорцгеймъ на манеръ тріумфовъ римскихъ полководцевъ: впереди несутъ оружіе побѣжденныхъ — софизмы, костры, бичи и т. д.; потомъ слѣдуютъ четыре аллегорическія фигуры — суевѣріе, варварство, невѣжество и зависть; далѣе шествуютъ закованные въ цѣпи враги Рейхлина: инквизиторъ Гохштратенъ, пьяный поэтъ Ортуинъ и Іуда Пфефферкорнъ. Потомъ ѣдетъ Рейхлинъ въ лавровомъ вѣнкѣ, предшествуемый пѣвцами и сопровождаемый цѣлымъ сонмомъ ученыхъ. Памфлетъ заключается слѣдующимъ ликующимъ воззваніемъ: „Радуйтесь, нѣмцы, и рукоплещите, ибо немалое дѣло совершили вы! Вы показали примѣръ честной любви къ вашимъ лучшимъ людямъ. Отнынѣ знаніе будетъ чтимо, добродѣтель награждаема, наука спасена, хвала Богу! Послѣ долгаго ослѣпленія Германія, наконецъ, прозрѣла“.

**Ульрихъ фонъ-Гуттенъ.**

Ульрихъ фонъ Гуттенъ (1488—1523) былъ славнымъ представителемъ третьяго періода нѣмецкаго гуманизма, когда онъ, опираясь, съ одной стороны, на классическую литературу, съ другой — на теологію, становится уже политической силою и борется за религіозную свободу Германіи. Его бурная жизнь есть цѣлый романъ съ тою разницею, что героиней этого романа была не женщина, но идея соціальной и религіозной свободы Германіи. Однимъ изъ его раннихъ произведеній было стихотвореніе „*Nemo*“, въ которомъ онъ громитъ формальную схоластическую науку, кичащуюся своими титулами и дипломами и съ презрѣніемъ смотрящую на юную гуманистическую науку. „Въ глазахъ теологовъ и схоластиковъ, — говоритъ онъ, — каждый изъ насъ, нетитулованныхъ ученыхъ, есть въ сущности Никто (Nemo).

Въ томъ, что мы пишемъ, они ищутъ прежде всего ереси, и если имъ удается найти что-нибудь подходящее, кричатъ всѣмъ хоромъ: „Въ огонь книгу!“ — а между тѣмъ, они сами сдѣлали изъ религіи суевѣріе и дурачатъ народъ бабьими сказками“. Другимъ его произведеніемъ была злая и остроумная сатира „*Phalarismus*“, направленная противъ жестокаго герцога Ульриха Вюртембергскаго, злодѣйски умертвившаго его двоюроднаго брата Ганса Гуттена*). Затѣмъ слѣдуетъ рядъ памфлетовъ, направленныхъ противъ Рима. Самый знаменитый изъ нихъ — это діалогъ „*Вадискъ или Римская Троичность*“. Это не памфлетъ, а скорѣе, цѣлый манифестъ противъ Рима, съ которымъ можно развѣ сопоставить одновременно вышедшее знаменитое посланіе Лютера къ дворянству нѣмецкаго народа. Содержаніе діалога — разговоръ Эрнгольда съ его пріятелемъ Вадискомъ, только что возвратившимся изъ Рима и въ дружеской бесѣдѣ сообщающимъ ему результатъ своихъ наблюденій надъ римскою жизнію. По словамъ Вадиска, три вещи особенно цѣнятъ въ Римѣ: папскую власть, реликвіи и индульгенціи. Три вещи уносятъ съ собою всѣ пребывавшіе въ Римѣ: притупленную совѣсть, испорченный желудокъ и пустой кошелекъ. О трехъ вещахъ не любятъ слушать въ Римѣ: о реформѣ духовенства, о вселенскомъ соборѣ и о томъ, что нѣмцы начинаютъ прозрѣвать. Три вещи мѣшаютъ нѣмцамъ прозрѣть: тупоуміе правителей, паденіе науки и суевѣріе народа.

*) Содержаніе діалога заключается въ слѣдующемъ: Герцогъ нисходитъ въ преисподнюю и сообщаетъ Фаларису о своихъ подвигахъ. Выслушавъ разсказъ герцога объ убійствѣ Ганса Гуттена, Фаларисъ убѣждается, что герцогъ превосходитъ его самого въ жестокости. Онъ даетъ совѣты герцогу, какъ мучить людей, какъ ихъ жечь, сдирать съ нихъ кожу, разрубать на части и пр. „Все это я дѣлаю“, скромно отвѣчаетъ Ульрихъ, „и не только надъ своими врагами, но даже и надъ друзьями“. „Въ такомъ случаѣ ты далеко превзошелъ своего учителя!“ — воскликнулъ Фаларисъ.

Исчисленіе римскихъ пороковъ занимаетъ нѣсколько страницъ. Выслушавъ разсказъ Вадиска, Эрнгольдъ съ негодованіемъ восклицаетъ: „Теперь я ясно вижу, что Римъ—источникъ всякой заразы, океанъ всѣхъ пороковъ, клоака всяческаго нечестія, и что къ уничтоженію этой заразы должны быть направлены всѣ усилія всѣхъ честныхъ людей въ Германіи".

Въ 1520 г. появилась извѣстная папская булла, отлучавшая Лютера отъ церкви и обрекавшая на сожженіе всѣ его произведенія. Гуттенъ тотчасъ же издалъ эту буллу со своими примѣчаніями. Вотъ его примѣчаніе къ тому мѣсту, гдѣ папа говоритъ о необходимости предать огню сочиненія Лютера: „Твое желаніе, папа, уже исполнилось: они пламенѣютъ въ сердцахъ всѣхъ честныхъ людей... Попробуй теперь загасить это пламя". Вслѣдъ за этимъ Гуттенъ создалъ діалогъ, посвященный тому же вопросу, подъ заглавіемъ: „*Bulla vel bullicida*". Здѣсь булла изображена въ видѣ женщины, которая сражается съ другой женщиной, аллегорически изображающей свободу; послѣдняя одолѣваетъ, булла лопается, при чемъ изъ нея вылетаетъ масса пороковъ, заражающихъ воздухъ своими міазмами. Памфлетъ этотъ такъ раздражилъ папу, что онъ разослалъ ко всѣмъ правителямъ въ Германіи циркуляръ съ просьбою схватить Гуттена и препроводить въ цѣпяхъ въ Римъ. Гуттенъ отвѣчалъ на него написаннымъ уже не по-латыни, а по-нѣмецки воззваніемъ къ нѣмецкому народу, въ которомъ онъ убѣждаетъ всѣхъ нѣмцевъ сплотиться тѣснѣе и дружно возстать противъ Рима. „Проснитесь же, наконецъ, благородные нѣмцы! Нечего дольше медлить. За насъ самъ Богъ! Они употребили во зло слово Божіе. Они всегда лгали намъ. Уничтожимъ же ложь и вознесемъ на мѣсто ея свѣточъ истины. Съ нами Богъ! Кто захочетъ въ подобныхъ обстоятельствахъ оставаться дома? Я, по крайней мѣрѣ, рѣшился! Это мой девизъ". Не чувствуя себя

безопаснымъ въ Германіи, тѣмъ болѣе, что рыцарское возстаніе, въ которомъ онъ принималъ участіе, потерпѣло неудачу, Гуттенъ перешелъ въ сосѣднюю Швейцарію и поселился сначала въ Базелѣ, а потомъ въ окрестностяхъ Цюриха, гдѣ нашелъ поддержку у реформатора Цвингли. Здѣсь въ 1523 г. онъ окончилъ свою бурную жизнь. Сперва въ Германіи распространился слухъ, что Гуттенъ отравленъ обскурантами, но этотъ слухъ оказался ложнымъ. Да и не зачѣмъ было отравлять Гуттена: все, что онъ вынесъ, было слишкомъ много для его слабаго организма; истомленный недугомъ и житейской борьбой, пришедшейся ему не по силамъ, онъ угасъ, какъ угасаетъ свѣтильникъ, когда ему нехватаетъ масла.

Эразмъ Роттердамскій.

Совершенно другого типа гуманистъ былъ Эразмъ Роттердамскій (1466—1536), личность котораго занимаетъ центральное положеніе въ исторіи гуманизма вообще, ибо къ его мнѣніямъ съ одинаковымъ вниманіемъ прислушивались не только въ Германіи, Англіи и Франціи, но даже и въ Италіи. Онъ родился въ Роттердамѣ. Сначала онъ учился въ знаменитой Девентерской школѣ, гдѣ въ числѣ его наставниковъ былъ Александръ Гегій; разсказываютъ, что Агрикола, посѣтивъ эту школу, былъ пораженъ успѣхами Эразма и предсказалъ ему великую будущность. 16-ти лѣтъ онъ поступилъ въ монастырь, но суровый монастырскій режимъ и ненависть монаховъ къ гуманизму сильно претили ему, такъ что при первой возможности онъ вырвался оттуда и поступилъ секретаремъ къ одному французскому прелату, а черезъ нѣсколько лѣтъ отправился въ Парижъ, гдѣ поступилъ въ университетъ. Но парижскій университетъ обманулъ его ожиданія: тамъ продолжала царствовать схоластика, и только слабые лучи гуманизма блестѣли въ преподаваніи профессоровъ-итальянцевъ. Пробывъ тамъ нѣсколько лѣтъ, Эразмъ вмѣстѣ со своимъ ученикомъ,

лордомъ Монтжоемъ, отправился въ Англію. Здѣсь въ Оксфордѣ онъ встрѣтилъ цѣлый кружокъ гуманистовъ, а въ Лондонѣ сблизился съ Томасомъ Моромъ, съ которымъ оставался друженъ всю свою жизнь. Поработавъ около года надъ греческими авторами подъ руководствомъ Колета, Эразмъ въ 1498 г. возвратился въ Парижъ, гдѣ снова пробылъ нѣсколько лѣтъ, перебиваясь грошовыми уроками греческаго языка.

Первымъ его литературнымъ трудомъ былъ сборникъ пословицъ *„Adagia“* (1500 г.). Пословицы были заимствованы изъ греческихъ и римскихъ авторовъ и снабжены примѣчаніями Эразма. Въ слѣдующемъ году Эразмъ издалъ свою *„Настольную книгу христіанскаго воина“ (Enchiridion militis christiani),* гдѣ доказывалъ, что цѣлью жизни всякаго истиннаго христіанина должно быть не соблюденіе постовъ и обрядовъ и вообще не внѣшнее благочестіе, а приближеніе ко Христу, который есть не что иное, какъ любовь, терпѣніе и нравственная чистота. Въ 1505 г. мы снова видимъ Эразма въ Англіи, гдѣ онъ отдыхалъ душой въ обществѣ своихъ англійскихъ друзей; здѣсь онъ пробылъ полгода, сочинялъ съ Моромъ эпиграммы на монаховъ, переводилъ Лукіана и трудился надъ изданіемъ комментаріевъ Лоренцо Валлы къ тексту свящ. Писанія. Въ 1506 г. Эразму удалось, наконецъ, осуществить свою завѣтную мысль — побывать въ Италіи. Онъ посѣтилъ Болонью, пробылъ нѣсколько мѣсяцевъ въ Венеціи, гдѣ въ типографіи Альдо Мануччи напечаталъ второе изданіе своихъ „Пословицъ“, и, наконецъ, прибылъ въ Римъ, гдѣ былъ принятъ съ большимъ почетомъ тамошними гуманистами. Кардиналы Бембо и Гримани и молодой Медичи (впослѣдствіи папа Левъ X) осыпали его ласками и приглашеніями. Въ Римѣ онъ получилъ письмо отъ Монтжоя, который сообщалъ ему о восшествіи на престолъ Генриха VIII, на котораго англійскіе гуманисты возлагали самыя радужныя

надежды. Лѣтомъ 1509 г. Эразмъ тронулся въ путь, обдумывая по дорогѣ лучшую изъ своихъ сатиръ — *„Похвалу Глупости“* (*Laus Stultitiae*). „Похвала Глупости“ представляетъ собою образецъ сатиры въ Лукіановомъ родѣ. Остроуміе и тонкая иронія, напоминающія Лукіана, чередуются въ ней съ реализмомъ картинъ и честнымъ негодованіемъ сатирика. Эразму пришла въ голову остроумная мысль заставить Глупость говорить похвальное слово самой себѣ. Съ большимъ юморомъ характеризуются всѣ виды человѣческой глупости, и доказывается такимъ серіознымъ тономъ ихъ естественность и разумность съ человѣческой точки зрѣнія, что можно подумать, что Эразмъ пишетъ панегирикъ глупости. Изданіе „Похвалы Глупости“ было кульминаціоннымъ пунктомъ репутаціи Эразма; имя его было на устахъ всѣхъ гуманистовъ, считавшихъ его своимъ вождемъ; обскуранты и теологи видѣли въ немъ своего главнаго противника.

Въ 1513 г. Эразмъ покинулъ Англію и переѣхалъ на континентъ. Въ Базелѣ онъ напечаталъ свое знаменитое критическое изданіе текста Новаго Завѣта съ латинскимъ переводомъ и примѣчаніями, которое составляетъ эпоху въ изученіи текста свящ. Писанія. Эразмъ прибылъ изъ Англіи въ самый разгаръ борьбы Рейхлина съ обскурантами; обѣ стороны съ замираніемъ сердца ждали, какъ онъ выскажется по этому вопросу. Слѣдуя своему осторожному характеру, не желая высказываться лично, чтобы не подливать масла въ огонь, Эразмъ медлилъ, но въ частныхъ письмахъ къ римскимъ кардиналамъ стоялъ за Рейхлина.

Та же осторожность проявилась и въ отношеніяхъ Эразма къ реформаціи. Чтобы понять его образъ дѣйствій, нужно принять въ соображеніе, во-первыхъ, его темпераментъ и характеръ и, во-вторыхъ, общее направленіе его дѣятельности. По темпераменту Эразмъ былъ человѣкъ флегматичный, по характеру миролюбивый, врагъ вся-

кихъ рѣзкихъ мѣръ, а тѣмъ болѣе всякаго насилія. Въ его душѣ не было и слѣдовъ того энтузіазма, который заставляетъ человѣка охотно жертвовать своимъ спокойствіемъ и даже жизнью за истину. „Я не имѣю, — пишетъ онъ пріятелю, — намѣренія рисковать жизнію за истину и боюсь, что въ случаѣ смятенія я послѣдую примѣру св. Петра“. Съ другой стороны, общее направленіе дѣятельности Эразма не имѣло въ себѣ ничего реформаціоннаго или сектантскаго. Въ немъ не было никакого догматическаго озлобленія противъ католиковъ. Онъ громилъ схоластиковъ и монаховъ, видя въ нихъ враговъ свободнаго изслѣдованія, онъ возставалъ противъ индульгенцій и всякихъ поборовъ, но у него не было никакого намѣренія колебать авторитетъ самой церкви, а тѣмъ болѣе отдѣлиться отъ нея. Когда онъ увидѣлъ, что Лютеръ хочетъ насильственно порвать съ церковью, то это обстоятельство оттолкнуло его отъ Лютера. Это отчужденіе возрастало по мѣрѣ того, какъ онъ убѣждался, что на мѣстѣ упраздняемаго католическаго догматизма водворяется догматизмъ лютеранскій, одинаково враждебный наукѣ и свободѣ изслѣдованія. Результатомъ принятаго имъ независимаго положенія было то, что обѣ стороны обрушились на него и осыпали его бранными брошюрами.

Единственное утѣшеніе Эразмъ находилъ въ литературныхъ занятіяхъ и въ своей все болѣе и болѣе возраставшей литературной славѣ. Среди его сочиненій обращаютъ на себя вниманіе. „*Наставленіе христіанскому государю*“ и „*Colloquia*“. Въ первомъ Эразмъ доказывалъ, что христіанскій государь долженъ руководиться въ своей политикѣ не эгоизмомъ и не желаніемъ выгоды, но правилами христіанской нравственности, что онъ долженъ пользоваться своею властью для блага подданныхъ. Небольшой трактатъ Эразма имѣетъ важное значеніе въ исторіи политическихъ уче-

ній эпохи Возрожденія, какъ спасительное противоядіе той безсердечной политикѣ, которая нашла свое выраженіе въ сочиненіяхъ Маккіавелли. Образцомъ „Colloquia" были „Тускуланскія бесѣды" Цицерона. Ни въ одномъ изъ своихъ прежнихъ сочиненій Эразмъ не проявляетъ такого восторженнаго отношенія къ классической древности, какъ въ этомъ. Въ разговорѣ *„Религіозный Пиръ"* онъ прямо говоритъ, что среди великихъ людей древности было не мало такихъ, которыхъ по святости жизни можно поставить на ряду со святыми. Въ разговорѣ *„О странствованіяхъ"* онъ осмѣиваетъ суевѣріе, внѣшнее благочестіе, странствованіе по святымъ мѣстамъ; одинъ изъ самыхъ остроумныхъ Colloquia *„Рыбоядeніe"*, гдѣ онъ осмѣиваетъ посты. Восторгаясь классической литературой съ идеальной стороны, Эразмъ былъ далекъ отъ увлеченія буквой и стилемъ. Одно изъ послѣднихъ и остроумныхъ сочиненій Эразма — это его діалогъ *„Ciceronianus"*, направленный противъ тѣхъ гуманистовъ-педантовъ, которые ставили цѣлью своей жизни приблизиться во что бы то ни стало къ Цицерону и сидѣли по нѣскольку дней надъ фразой, стараясь придать ей цицероновскій характеръ.

Дѣятельность Эразма обнимала собою всѣ главныя отрасли тогдашней науки и всѣ общественные вопросы его времени, и вездѣ онъ являлся сторонникомъ науки и прогресса, апостоломъ мира и терпимости. Въ своихъ сатирическихъ сочиненіяхъ онъ коснулся почти всѣхъ язвъ современнаго ему общества, начиная съ войнъ, суевѣрія, и оканчивая рабскимъ подражаніемъ Цицерону; здѣсь онъ выступаетъ остроумнымъ и тонкимъ наблюдателемъ человѣческой природы и благодушнымъ учителемъ людей. Вліяніе Эразма на его современниковъ было громадное, онъ выражаетъ собою высшій уровень умственной и нравственной культуры эпохи Возрожденія. Сочиненія его были арсеналомъ, откуда защитники сво-

боды мысли и религiозной терпимости заимствовали свое оружiе, и оселкомъ, на которомъ они его оттачивали. На немъ воспитывались величайшiе писатели Англiи, Францiи и Германiи, и, читая Раблэ, Монтэня, Бэкона, Шекспира и др., мы на каждомъ шагу встрѣчаемся съ идеями Эразма, которыя расширили ихъ кругозоръ, сообщили ихъ мысли новый полетъ и во многомъ помогли имъ быть тѣмъ, чѣмъ они стали для человѣчества.

*Пособiя для изученiя литературы Возрожденiя въ Германiи:* Кирпичниковъ (А.) Гуманизмъ въ Германiи („Всеобщая исторiя литературы“, изд. подъ ред. Корша и Кирпичникова, т. III). — Гейгеръ (Людвигъ). Нѣмецкiй гуманизмъ. Перев. Вилларской. С.-Пб., 1899. — Шепелевичъ (Л.) Литературная дѣятельность Эразма Роттердамскаго („Историко-литературные этюды“. Серiя I. С.-Пб. 1904). — Преображенскiй (С.) Эразмъ Роттердамскiй, какъ сатирикъ („Отеч. Записки“ 1879 г. iюль, августъ). — Петровъ. Эразмъ Роттердамскiй („Очерки изъ всемiрной исторiи“, 2-е изд. 1903.) Кирпичниковъ (А.) „Письма темныхъ людей“ („Журналъ Министер. Народн. Просв.“ 1869, CXLIII). — Штраусъ (Давидъ). Ульрихъ фонъ Гуттенъ. Перев. подъ ред. Радлова. С.-Пб. 1896. — „Похвала глупости“ существуетъ въ двухъ русскихъ переводахъ: Кирпичникова (М. 1884) и Ардашева (Юрьевъ 1903, 2-е изд.). — „Письма темныхъ людей“ переведены Н. Куномъ („Источники по исторiи Реформацiи“. Изданiе Московскихъ Высшихъ Женскихъ Курсовъ. Вып. II. М. 1907). — „Дiалоги“ Гуттена въ переводѣ и пересказѣ В. Протопопова (тамъ же, вып. I. М. 1906).

## IV. Возрожденiе во Францiи.

Интернацiональное положенiе Эразма, роль, которую онъ играетъ въ исторiи европейскаго гуманизма, его громадное влiянiе на вождей новаго направленiя во Францiи — все это служитъ естественнымъ переходомъ къ гуманизму французскому.

**Итальянское влiянiе.** Уже съ конца XV в. начинается усиленное влiянiе на Францiю Италiи, которая, ставши во главѣ гуманистическаго движенiя, посылаетъ во Францiю своихъ ученыхъ, которые преподаютъ классическiе языки въ

парижскомъ университетѣ и въ другихъ школахъ во Франціи. Не мало способствовалъ сближенію Франціи съ Италіей и насажденію во Франціи сѣмянъ классическихъ знаній походъ Карла VIII въ Италію, во время котораго побѣдители-французы должны были невольно преклониться передъ высшею культурой побѣжденнаго ими народа. Жизненный комфортъ, прелести искусства, утонченность умственныхъ наслажденій, вообще весь строй итальянской жизни, проникнутый изящнымъ эпикуреизмомъ — все это не могло не произвести глубокаго впечатлѣнія на живой и воспріимчивый ко всему изящному народъ. Вмѣстѣ со множествомъ драгоцѣнныхъ вещей, рукописей, статуй и т. п., Карлъ вывезъ изъ Италіи грека Ласкариса, настоящаго ученаго, который, пробывъ около десяти лѣтъ въ Франціи, положилъ прочныя основы изученію греческаго языка и литературы. Ученикомъ этого Ласкариса былъ Гильомъ Бюдѐ, котораго обыкновенно называютъ „возстановителемъ греческой филологіи въ Франціи“ (restaurateur des études grecques en France). Это былъ одинъ изъ тѣхъ энтузіастовъ, которыми такъ богата эпоха Возрожденія. По его совѣту Францискъ I учредилъ Коллегію трехъ языковъ, которая превратилась впослѣдствіи въ знаменитую Collège de France.

**Кружокъ Маргариты Наварской.**

Одновременно съ гуманистическимъ теченіемъ, шедшимъ изъ Италіи, шло изъ Германіи и Швейцаріи другое теченіе — религіозное, реформаціонное. Оба эти теченія встрѣтились на французской почвѣ въ началѣ XVI в. и находили тамъ много адептовъ. При дворѣ высокообразованной сестры Франциска I, Маргариты Наварской, находили себѣ одинаково радушный пріемъ и люди реформы, какъ Кальвинъ и Фарель, и пропагандисты идей Возрожденія — Долѐ, Деперье. Въ ея кружокъ входилъ и Маро, который соединялъ въ себѣ и гуманиста, и сторонника реформы. Какъ гуманистъ, онъ переводилъ

Виргилія, Петрарку и Эразма; какъ сторонникъ реформы, онъ былъ друженъ съ Кальвиномъ и по его указанію написалъ „*Sermon du bon pasteur et du mauvais*“ и перевелъ на французскій языкъ псалмы. Сама Маргарита была писательницей: она оставила книгу стихотвореній религіознаго содержанія — „*Chansons spirituelles*“, дидактическую поэму „*Зеркало грѣшной души*“ *(Le Miroir de l'âme pécheresse)*, нѣсколько мистерій и „моралитэ“ и сборникъ новеллъ, извѣстный подъ названіемъ „*Гептамерона*“, въ которомъ она подражала „Декамерону“ Боккаччьо.

**Деперье.** Кромѣ Маро, однимъ изъ самыхъ дѣятельныхъ членовъ литературнаго кружка Маргариты Наварской былъ ея домашній секретарь Бонавентура Деперье. Жизнь этого человѣка, исполненная бѣдствій, лишеній и преслѣдованій всякаго рода и закончившаяся самоубійствомъ, служитъ лучшимъ примѣромъ того, какъ трудно жилось въ XVI в. людямъ, убѣжденія которыхъ шли въ разрѣзъ съ убѣжденіями большинства. Отъ Деперье осталось, кромѣ книжки стихотвореній и сборника новеллъ, сатирическое произведеніе „*Cymbalum Mundi*“ (1538), которое и было главной причиной воздвигнутаго на него гоненія; при самомъ появленіи своемъ оно подверглось осужденію Сорбонны и было сожжено рукою палача. Заглавіе „Cymbalum Mundi“ можно перевести „Колоколъ на весь міръ“. Сочиненіе состоитъ изъ четырехъ діалоговъ. Въ первомъ Меркурій спускается съ Олимпа на землю, чтобы исполнить порученіе Юпитера: отдать въ переплетъ потрепавшуюся Книгу Судебъ. Но въ первомъ же кабакѣ два католическіе монаха крадутъ эту книгу, разсчитывая извлечь не мало выгодъ изъ ея предписаній, и вмѣсто нея кладутъ другую такого же вида и также изорванную. Второй діалогъ носитъ названіе *Философскій Камень*. Изъ разговора Меркурія съ Тригабусомъ мы узнаемъ, что безпрестанныя мольбы

смертныхъ дать имъ философскій камень до смерти надоѣли Меркурію. Желая подсмѣяться надъ глупыми людьми, Меркурій взялъ простой булыжникъ, истолокъ его въ порошокъ и разсѣялъ по землѣ. Съ этого времени смертные не перестаютъ искать кусочковъ камня съ цѣлью составить изъ нихъ одно цѣлое. Видя ихъ настойчивость и упорство, Меркурій обращается къ нимъ съ слѣдующими словами: „Жалкіе люди, неужели вы довѣряете Меркурію, этому отцу всякой лжи? Неужели вы вѣрите, что онъ въ самомъ дѣлѣ далъ вамъ философскій камень, а не простой булыжникъ, и увѣрилъ васъ въ противномъ, чтобы посмѣяться надъ вами?“ Въ третьемъ діалогѣ Меркурій возвращается на Олимпъ и вручаетъ книгу Юпитеру, предварительно отдавши ее въ хорошій переплетъ. Ничего не подозрѣвая, Юпитеръ раскрываетъ ее и къ ужасу читаетъ въ ней исторію своихъ собственныхъ похожденій. Боясь, чтобы книга не попала его ревнивой супругѣ Герѣ, онъ тотчасъ же посылаетъ Меркурія на землю — отыскать, во что бы то ни стало, старую книгу. Четвертый діалогъ имѣетъ очень мало связи съ предыдущими; это разговоръ двухъ собакъ, Гилактора и Памфагуса, подъ видомъ которыхъ Деперье хотѣлъ изобразить два типа людей новаго времени, изъ которыхъ одинъ энтузіастъ, отличается запальчивой ревностью въ проведеніи своихъ идей, другой же практиченъ и остороженъ, умѣетъ во-время промолчать, во-время надѣть благочестивую маску. Критики думаютъ, что подъ именемъ Гилактора выведенъ пріятель Деперье Этьенъ Долѐ, поплатившійся жизнью за смѣлое проведеніе своихъ идей, а подъ именемъ Памфагуса — Раблэ, который и въ жизни держалъ себя осторожно, съ большимъ тактомъ и поэтому уцѣлѣлъ. Хотя еще до сихъ поръ не разгаданы нѣкоторые намеки, анаграммы, подробности, но общій смыслъ произведенія Деперье совершенно ясенъ: это остроумная и злая сатира на рели-

гіозныя секты, изъ которыхъ каждая мнила себя единственной обладательницей религіозной истины и вслѣдствіе этого считала себя въ правѣ гнать и преслѣдовать остальныя секты. Проводя подобные взгляды, Деперье и его друзья оказали не мало услугъ дѣлу свободной мысли во Франціи. Въ эпоху догматическаго озлобленія и крайняго напряженія религіознаго фанатизма эти люди высоко держали знамя религіозной терпимости и раціонализма.

Раблэ.

От Деперье переходимъ къ Р а б л э, который стоитъ во главѣ освободительнаго движенія, выросшаго на почвѣ гуманизма. Хотя у Долѐ, Деперье и Раблэ была одна и та же цѣль — борьба съ теологическимъ міросозерцаніемъ, религіозной нетерпимостью и обскурантизмомъ, унаслѣдованными отъ среднихъ вѣковъ, но средства для борьбы были разныя. На сторонѣ Раблэ, помимо большей широты созерцанія, было преимущество большого художественнаго таланта, которое обезпечивало за его сочиненіями болѣе сильное вліяніе на массы. Романъ Раблэ — не только сатирическое зеркало современной ему дѣйствительности, но и положительное откровеніе ея идеаловъ. Прочитавъ его, мы не только узнаемъ, къ чему лучшіе люди стремились, но и въ чемъ видѣли спасеніе общества. Біографія Раблэ далеко не выяснена: на ряду со свѣдѣніями достовѣрными помѣщаются въ его біографіи свѣдѣнія анекдотическаго или легендарнаго характера, которыя не рѣдко бросаютъ ложный свѣтъ на его и безъ того загадочную личность. Родиной Раблэ былъ городокъ Шинонъ въ Турени, обыкновенно называемой за ея плодородіе „садомъ Франціи“ (Jardin de la France). Годъ его рожденія въ точности не извѣстенъ. Отецъ его былъ достаточный буржуа, содержавшій гостинницу. Воспитывался Раблэ въ сосѣднемъ бенедиктинскомъ аббатствѣ, оттуда перешелъ въ францисканскій монастырь въ Пуату, гдѣ въ 1511 г. былъ посвященъ въ санъ священ-

ника. Изгнанный изъ монастыря за занятія греческой литературой, онъ нашелъ пріютъ въ другомъ францисканскомъ монастырѣ. Въ концѣ концовъ Раблэ такъ надоѣлъ монастырскій режимъ, что онъ сбросилъ съ себя монашескую одежду и послѣдовалъ въ качествѣ секретаря за своимъ другомъ, епископомъ д'Эстисакомъ въ его замокъ. Погостивъ здѣсь нѣкоторое время, Раблэ отправился къ другому своему пріятелю и покровителю — кардиналу Жану дю Беллэ. Здѣсь онъ сталъ заниматься, кромѣ греческаго языка, естественными науками и медициной. Онъ посѣщалъ лекціи медицинскаго факультета въ Монпелье и выказалъ такіе поразительные успѣхи, что былъ возведенъ въ званіе баккалавра. Изъ Монпелье Раблэ отправился въ Ліонъ, куда давно звалъ его Этьенъ Долѐ, чтобы напечатать его ученые труды. Здѣсь онъ издалъ переводъ Гиппократа и Галена и напечаталъ первую часть своего романа „Гаргантюа" (1534 г.). Раблэ предпринималъ три путешествія въ Римъ, гдѣ выхлопоталъ себѣ у папы полное прощеніе за самовольный выходъ изъ монастыря. Благодаря ходатайству Жана дю Беллэ, онъ получилъ мѣсто священника въ одномъ городкѣ близъ Парижа, откуда былъ переведенъ впослѣдствіи въ Медонъ. Во время священства Раблэ въ Медонѣ появились еще три книги его романа, восторженно встрѣченныя публикой. За пятой и послѣдней книгой его застала смерть, около 1553 г. Извѣстія о его смерти различны: одни говорятъ, что онъ умеръ, какъ истинный христіанинъ, другіе, напротивъ того, разсказываютъ, что передъ смертью онъ будто бы выразилъ сомнѣніе въ будущей жизни: „Я отправляюсь, — будто бы сказалъ онъ окружающимъ его друзьямъ, — отыскивать великое „можетъ-быть" (Je vais querir un grand peut être).

**„Гаргантюа и Пантагрюэль".**

Произведеніе Раблэ обыкновенно называется романомъ, но романическаго въ немъ столько же, сколько въ любой сатирической поэмѣ, и романомъ оно можетъ

быть названо развѣ въ томъ смыслѣ, въ какомъ Гоголь назвалъ свои „Мертвыя души“ поэмой. Романъ Раблэ состоитъ изъ четырехъ книгъ, изъ которыхъ первая заключаетъ въ себѣ исторію Гаргантюа, а остальныя — исторію его сына Пантагрюэля. Названіе Гаргантюа не сочинено Раблэ: въ Бретани до сихъ поръ существуетъ преданіе о добромъ великанѣ Гаргантюа, который носилъ своихъ слугъ въ карманѣ, никого не обижалъ и т. д. Гаргантюа былъ сынъ Грангузье, короля умнаго и добраго, и Гаргамеллы, дочери короля бабочекъ. Онъ родился изъ уха своей матери, и первый крикъ, который онъ издалъ, былъ: à boire! (пить!). Онъ росъ не по днямъ, а по часамъ, и жажда его была невѣроятна: кромѣ материнскаго молока, онъ выпивалъ еще молоко отъ 17913 коровъ, да и этого едва хватало. Описывая воспитаніе Гаргантюа, Раблэ пользуется этимъ случаемъ, чтобы осмѣять схоластическую систему воспитанія и противопоставить ей другую, выросшую на почвѣ гуманизма. Въ воспитатели къ Гаргантюа былъ приглашенъ нѣкто Тубалъ Олофернъ, преподаваніе котораго — злая карикатура на схоластическую педагогію. Обученіе азбукѣ состояло въ томъ, что учитель велѣлъ ученику выучить всю азбуку, начиная съ начала, а потомъ съ конца; на это потребовалось 5 лѣтъ и 3 мѣсяца. Потомъ Гаргантюа засадили за латинскую грамматику Доната, на изученіе которой потребовалось 16 лѣтъ 6 мѣсяцевъ и 2 недѣли. Такая медленность зависѣла отчасти отъ образа жизни Гаргантюа, который вставалъ поздно, долго валялся въ постели, потомъ шелъ въ церковь, гдѣ выслушивалъ за разъ отъ 26 до 30 обѣденъ, потомъ возвращался домой усталый, голодный, больше думалъ объ обѣдѣ, чѣмъ объ ученіи. Послѣ не въ мѣру сытнаго обѣда слѣдовалъ сонъ, потомъ занятія часъ или два, ужинъ, а потомъ опять сонъ. Старый король видитъ, что сынъ постоянно занятъ, что иногда даже потъ льетъ

съ него градомъ, а толку никакого; напротивъ, кажется, будто онъ становится съ каждымъ днемъ глупѣе. Сомнѣнье взяло стараго короля. Сосѣдъ короля Донъ-Филиппъ объяснилъ ему, что вся вина въ наставникѣ старой школы, и посовѣтовалъ взять другого. Онъ рекомендовалъ Понократа, въ лицѣ котораго Раблэ вывелъ типъ педагога новой школы, педагога эпохи Возрожденія. Было рѣшено отправить Гаргантюа съ Понократомъ въ Парижъ.

Новый наставникъ не только вводитъ новые пріемы обученія, но измѣняетъ самый режимъ жизни своего воспитанника. Гаргантюа будятъ въ 4 часа утра; пока онъ одѣвается, ему читаютъ нѣсколько страницъ изъ Свящ. Писанія; затѣмъ слѣдуютъ молитвы, а иногда и проповѣдь. Этимъ и ограничивается религіозное воспитаніе Гаргантюа, имѣющее чисто протестантскій характеръ: нѣтъ ни постовъ, ни исповѣди, ни множества обѣденъ. Потомъ Гаргантюа вмѣстѣ со своимъ учителемъ изучаетъ состояніе неба, замѣчаетъ, въ какой знакъ зодіака вступаетъ солнце, и т. д. Затѣмъ слѣдовало повтореніе уроковъ предыдущаго дня, при чемъ главное вниманіе обращалось не на механическое заучиваніе, а на примѣненіе изучаемаго къ жизни. На ряду съ воспитаніемъ умственнымъ, идетъ воспитаніе физическое, ученіе смѣняется игрой въ мячъ и другими физическими упражненіями. Такъ идетъ дѣло до появленія господина Аппетита. Даже разговоръ за обѣдомъ имѣетъ воспитательное значеніе: говорятъ о качествѣ блюдъ, ихъ составныхъ частяхъ, способѣ ихъ приготовленія, при чемъ Гаргантюа мимоходомъ знакомится съ мнѣніями объ этихъ предметахъ классическихъ писателей. Послѣ обѣда приносятъ карты, играя въ которыя, Гаргантюа шутя пріучается къ ариѳметическимъ вычисленіямъ. За игрой въ карты слѣдовало обученіе музыкѣ и пѣнію, гимнастикѣ, фехтованію и пр. Возвращаясь

домой съ прогулокъ, Гаргантюа и Понократъ гербаризируютъ дорогой. Вечеромъ послѣ ужина учитель выводитъ ученика на крыльцо, они изучаютъ состояніе неба, наблюдаютъ положеніе звѣздъ и повторяютъ выученное въ продолженіе дня. Въ ненастную погоду порядокъ занятій былъ другой: физическія упражненія происходили дома. Разъ въ мѣсяцъ они шли за городъ, при чемъ учитель давалъ ученику урокъ отечествовѣдѣнія; они осматривали поля, посѣщали фабрики, заводы, суды, словомъ — знакомились съ практической жизнью. Такова была теорія и практика новой педагогіи, руководившейся принципами гармоническаго развитія духа и тѣла и возбужденія самостоятельной жизни въ ребенкѣ.

Разрушивъ средневѣковую педагогическую рутину, Раблэ переходитъ къ другому обломку средневѣкового міросозерцанія — къ войнѣ и жаждѣ отличиться военными подвигами. Въ то время, какъ Гаргантюа учился въ Парижѣ, на отца его напалъ по самому пустому предлогу сосѣдъ его Пикрошоль; поджигаемый своими неразумными совѣтниками, мечтая о подвигахъ Александра Македонскаго, онъ вторгнулся во владѣнія Грангузье и сталъ опустошать ихъ. Узнавъ объ этомъ, Грангузье выписалъ изъ Парижа Гаргантюа, который вырываетъ съ корнемъ деревья, уничтожаетъ ими цѣлыя полчища враговъ или обращаетъ ихъ въ бѣгство; однимъ словомъ, въ нѣсколько дней война оканчивается. Важную услугу Грангузье оказалъ гигантъ-монахъ, братъ Жанъ, который древкомъ отъ креста перебилъ множество непріятелей, напавшихъ на его монастырь. Въ награду за этотъ подвигъ король даритъ брату Жану порядочный клочокъ земли на берегу Луары съ тѣмъ, чтобы тамъ онъ устроилъ монастырь по своему вкусу. Самое лучшее мѣсто первой книги — это описаніе построенія и устройства братомъ Жаномъ Телемскаго аббатства (отъ слова „thelema“ — свободное желаніе). Это огромное шестиэтажное

зданіе съ аспидной крышей, мраморными лѣстницами и великолѣпными квартирами; къ нему примыкали разныя службы, купальни, картинныя галлереи, театры, библіотека и пр. Много претерпѣвши отъ монастырской дисциплины, Раблэ первымъ условіемъ своего идеальнаго аббатства поставилъ отсутствіе всякой дисциплины: „дѣлай, что̀ хочешь“ — было девизомъ обители. Въ своемъ внутреннемъ устройствѣ Телемская обитель представляетъ совершенный контрастъ со всѣми католическими монастырями. Тамъ все дѣлалось по звонку: и ѣда, и молитва, и занятія; здѣсь все предоставляется свободной волѣ каждаго — даже молитва, такъ какъ церкви совсѣмъ нѣтъ, и всякій молится дома, даже самые колокола изгнаны, потому что они напоминаютъ ненавистные Раблэ монастырскіе порядки. Въ противоположность монастырямъ, гдѣ находили себѣ пріютъ люди дряхлые, либо калѣки, въ Телемскую обитель принимались только здоровые и красивые люди обоего пола. Вмѣсто цѣломудрія, практикуемаго въ монастыряхъ, между телемитами допускался бракъ; добровольнаго нищенства не существовало, ибо телемиты были богаты и любили наслаждаться жизнью равнымъ образомъ, практикуемое въ монастыряхъ послушаніе было замѣнено свободой устроить жизнь, какъ кому угодно, и, замѣчательно, что эта свобода не только не имѣла дурныхъ послѣдствій, но возбуждала въ телемитахъ соревнованіе ко всему хорошему. Описаніемъ порядковъ Телемской обители заключается первая книга. Остальныя четыре книги посвящены сыну Гаргантюа, Пантагрюэлю.

По смерти Грангузье Гаргантюа вступаетъ на престолъ и женится на принцессѣ Бадебекъ, которая черезъ два года умираетъ, давши жизнь Пантагрюэлю, который былъ еще большій богатырь, чѣмъ его отецъ. Когда пришло время воспитывать его, опять является на сцену Понократъ, въ сопровожденіи котораго Пантагрюэль от-

правляется въ Парижъ для окончанія образованія. Здѣсь Пантагрюэль встрѣчаетъ Панурга, весельчака, эпикурейца, откровеннаго эгоиста, но привлекательнаго своей неистощимой веселостью, юморомъ и оригинальной житейской философіей. Раблэ такъ заинтересовался оригинальною личностью этого французскаго Фольстафа, что самъ Пантагрюэль отходитъ на второй планъ, а Панургъ со своими нескончаемыми остроумными продѣлками поглощаетъ все вниманіе читателя. Когда у Панурга является фантазія жениться, Пантагрюэль велитъ снарядить цѣлый флотъ и отправляется вмѣстѣ съ нимъ къ оракулу „божественной бутылки“ (l'oracle de la dive bouteille), чтобы узнать, будетъ ли Панургъ счастливъ? Путешественники пристаютъ къ различнымъ островамъ, которыхъ нельзя отыскать ни на какой картѣ. На одномъ изъ этихъ острововъ царствуетъ олицетвореніе Поста (Quaresme-Prenant), какое-то длинное и тощее чудовище, питающееся одной рыбой и торгующее индульгенціями. Жители этого острова ведутъ вѣчную борьбу съ обитателями сосѣдняго острова, противниками поста, „сосисками“ (Andouilles) — такъ Раблэ окрестилъ отвергающихъ посты протестантовъ. Отсюда путешественники прибываютъ въ двѣ смежныя страны, населенныя папфигами и папиманами. Подъ именемъ первыхъ онъ разумѣетъ кальвинистовъ, показывающихъ фигу папѣ; подъ именемъ папимановъ — восторженныхъ поклонниковъ папской власти. Заинтересовавшись тѣмъ, что они слышали о папѣ отъ папимановъ, путешественники рѣшаются посѣтить его столицу Звенящій Островъ (l'Isle sonnante), названную такъ потому, что она вѣчно оглашается колокольнымъ звономъ. Страна эта населена птицами, похожими на людей и носящими названіе abbegaux (аббаты), evesgaux (епископы), cardingaux (кардиналы). Единственное занятіе этихъ птицъ — прыгать и пѣть подъ звуки колоколовъ. Царь этого громаднаго птичника необыкновенно пышная птица Papegaut

(папа). Она почти безвыходно сидитъ въ своей раззолоченой клѣткѣ, окруженная cardingaux, которые стоятъ передъ ней на колѣняхъ и обожаютъ ее. За Звенящимъ Островомъ слѣдуетъ еще нѣсколько островов, между прочимъ, островъ Мохнатыхъ Кошекъ (Chats fourrés); такъ называетъ Раблэ судей, носившихъ подбитыя кошачьимъ мѣхомъ мантіи. Описаніе этого острова — злѣйшая сатира на уголовное право Франціи, на жестокость и продажность судей. Изъ острова Мохнатыхъ Кошекъ путешественники прибываютъ въ царство „ложной науки“ (Mateotechnie). Царица этого острова, Квинтъ-Эссенція, питается категоріями и силлогизмами. Въ этомъ островѣ не трудно узнать гнѣздо схоластики и заклятаго врага гуманизма — пресловутую Сорбонну. Пройдя еще нѣсколько этаповъ, путешественники достигаютъ цѣли своихъ стремленій — острова, гдѣ находится „оракулъ божественной бутылки“. Попробовавъ чудесной воды, путешественники приходятъ въ неописанный восторгъ и начинаютъ говорить стихами, но жрица прерываетъ ихъ изліянія напутственными словами, смыслъ которыхъ сводится къ слѣдующему: „Возвратитесь въ міръ и повѣдайте людямъ, какія чудеса и сокровища таитъ въ себѣ земля... Пусть ваши философы обратятся къ изученію этого міра, которое сулитъ имъ такое богатство новыхъ откровеній, что всѣ предшествующія знанія покажутся сравнительно съ нимъ ничтожными... Работая честно и трудолюбиво, вы убѣдитесь въ справедливости отвѣта, даннаго греческимъ мудрецомъ Ѳалесомъ египетскому царю Амазису, когда на вопросъ послѣдняго, въ чемъ состоитъ благоразуміе, — онъ отвѣчалъ: во времени, ибо время открывало и еще болѣе откроетъ сокровенныхъ таинствъ природы“. Этими глубокомысленными соображеніями и оканчивается романъ Раблэ.

Изъ краткаго содержанія романа Раблэ видно, какое общественное значеніе имѣетъ его сатира. Всѣ стороны отживающаго строя: религія, наука, политика, педагогія,

уголовное правосудіе — все подвергается самому безпощадному осмѣянію. Но отрицательнымъ отношеніемъ къ отживающему не ограничивается заслуга Раблэ. Къ Раблэ можно примѣнить слова Тургенева объ авторѣ „Донъ-Кихота", что, какъ всякій истинный художникъ, разрушая одною рукой, онъ созидалъ другой. Въ воспитаніи Гаргантюа, въ описаніи Телемской обители и, наконецъ, въ завѣтѣ жрицы Оракула божественной бутылки Раблэ выразилъ свои положительные идеалы, свои грезы о возможности для человѣка счастья, основанныя на его глубокой вѣрѣ во врожденное благородство человѣческой природы.

**Монтэнь.** Развитіе раціоналистической и скептической мысли во Франціи XVI в. завершено произведеніями Монтэня, именно — его безсмертными „*Опытами*" (*Essais*). То, что у Долѐ, Деперье, Раблэ высказывалось въ видѣ намековъ или подъ покровомъ различныхъ аллегорій, то у Монтэня, — если и не сведено въ стройную систему, потому что онъ былъ врагъ всякой системы, — является въ цѣломъ рядѣ формулъ и сентенцій, бывшихъ результатомъ его глубокихъ наблюденій надъ жизнью и людьми. Оригинальность Монтэня, главнымъ образомъ, состоитъ въ томъ, что въ вѣкъ увлеченія, энтузіазма, борьбы страстей и религіознаго фанатизма онъ является олицетвореніемъ выдержки и умѣренности, представляетъ собою типъ спокойнаго наблюдателя, сумѣвшаго сохранить полное самообладаніе и душевную ясность въ то время, какъ вокругъ его кишѣли религіозныя и политическія страсти. „Опыты" Монтэня — это рядъ самопризнаній, рядъ наблюденій надъ самимъ собою, сопровождаемыхъ наблюденіями надъ природою человѣческаго духа вообще. Онъ выбралъ себя, какъ одного изъ представителей человѣческаго рода, и изучилъ всѣ свои душевныя движенія. Хотя наблюденія надъ свойствами человѣческой природы лишены у Монтэня систематическаго характера, высказываются

мимоходомъ по разнымъ поводамъ, тѣмъ не менѣе у него, какъ и у всякаго моралиста, есть своя точка отправленія, съ которой онъ разсматриваетъ разнообразный міръ душевныхъ движеній, добродѣтелей и пороковъ. Скептицизмъ Монтэня занимаетъ средину между скептицизмомъ жизненнымъ, который есть результатъ жизненнаго разочарованія, и скептицизмомъ философскимъ, въ основѣ котораго лежитъ убѣжденіе въ недостовѣрности человѣческаго познанія. Разносторонность и здравый смыслъ спасли его отъ крайностей того и другого направленія. Хотя онъ и признаетъ эгоизмъ главною пружиною человѣческихъ дѣйствій, но находитъ его вполнѣ естественнымъ и даже необходимымъ для человѣческаго счастія, ибо, если человѣкъ будетъ принимать интересы другихъ слишкомъ близко къ своему сердцу, тогда прощай спокойствіе и счастье. Равнымъ образомъ онъ находитъ вполнѣ естественнымъ, что человѣкъ не можетъ познать абсолютной истины, и въ этомъ сознаніи видитъ лѣкарство противъ болѣзненнаго напряженія мысли, ищущей постигнуть то, что непостижимо для человѣческаго ума. Въ своемъ скептическомъ міросозерцаніи Монтэнь нашелъ свой покой, свое нравственное равновѣсіе. „Сомнѣніе, — говоритъ онъ, — это мягкая подушка для хорошо организованной головы". Въ своемъ кабинетѣ, подъ своимъ именемъ, начертаннымъ на стѣнѣ, онъ нарисовалъ двѣ чашки вѣсовъ съ надписью: „Que sais-je?" (почемъ знать?). „Въ этомъ девизѣ, — говоритъ Прево Парадоль, — лежитъ ключъ ко всему міросозерцанію Монтэня; онъ не говоритъ: я не знаю; онъ подвергаетъ сомнѣнію самое сомнѣніе — онъ говоритъ: почемъ знать? на чьей сторонѣ правда?" Безстрастіе и самообладаніе Монтэня сильно напоминаютъ культъ душевной ясности у стоиковъ, которые считали высшей добродѣтелью — выработать себѣ такое настроеніе духа, при которомъ ничто не можетъ поколебать нашего душевнаго спокой-

ствія. Три философа древности имѣли громадное вліяніе на Монтэня: Эпикуръ, Сенека и Плутархъ. Первый проповѣдовалъ культъ личнаго счастья, и въ этомъ отношеніи Монтэнь тѣсно примыкаетъ къ нему, ибо и его мораль сводится къ искусству быть счастливымъ; остальные два писателя были его друзьями и совѣтниками въ горестныя минуты жизни, помогли выработать ту ясность духа, которую онъ, подобно стоикамъ, считалъ необходимымъ условіемъ человѣческаго счастья. Плутарха онъ ставилъ еще выше Сенеки и называлъ своимъ требникомъ. Такъ какъ самъ Плутархъ не имѣлъ строго опредѣленной системы нравственности, хотя и склонялся къ стоицизму, то Монтэнь, по природѣ своей врагъ всякой системы, охотно заимствовалъ у него анекдоты, психологическія замѣчанія, но выводы изъ нихъ дѣлалъ самъ.

Познакомившись съ общимъ характеромъ міросозерцанія Монтэня, перейдемъ къ разсмотрѣнію его взглядовъ на различные нравственные вопросы. Отъ такого скептика, какъ Монтэнь, трудно ожидать провозглашенія какихъ бы то ни было нравственныхъ идеаловъ. Мораль Монтэня, насколько можно извлечь ея сущность изъ множества мѣстъ его „Опытовъ“, нерѣдко противорѣчащихъ другъ другу, основана на культурѣ личнаго счастья, словомъ, имѣетъ эпикурейскій характеръ, но въ немъ есть нѣкоторыя черты, напоминающія мораль стоиковъ. Считая достиженіе счастья цѣлью человѣческой жизни, онъ оцѣнилъ самоё добродѣтель и нравственный долгъ настолько, насколько они не противорѣчатъ его главному принципу; всякое насиліе надъ человѣческой природой во имя отвлеченной идеи долга казалось ему безумнымъ. „Развѣ послѣдняя цѣль добродѣтели, — говоритъ онъ, — не есть доставляемое ею нравственное наслажденіе?“ По мнѣнію Монтэня, человѣкъ существуетъ не для того, чтобы создавать себѣ извѣстные нравственные

идеалы и стараться къ нимъ приблизиться, а для того, чтобы жить и быть счастливымъ. „Я живу со дня на день, — говоритъ Монтэнь, — и, говоря по совѣсти, живу только для самого себя“. Сообразно этому взгляду, Монтэнь считаетъ важнѣйшими обязанностями человѣка — обязанности по отношенію къ самому себѣ. Долгъ человѣка по отношенію къ самому себѣ исчерпывается слѣдующими словами Платона, приводимыми Монтэнемъ: „Дѣлай свое дѣло и познай самого себя!“ Послѣдній долгъ, по мнѣнію Монтэня, самый важный, ибо, чтобы дѣлать успѣшно свое дѣло, нужно изучить свой характеръ, свои склонности, размѣры своихъ силъ — словомъ, изучить самого себя. Затѣмъ слѣдуетъ другой долгъ — это воспитывать себя для счастья, т.-е. вырабатывать въ себѣ то состояніе духа, при которомъ счастье чувствуется сильнѣе, а несчастье слабѣе. Несчастія же бываютъ двоякаго рода: 1) несчастія неизбѣжныя, такъ сказать, объективныя, — смерть близкихъ, уродство, слѣпота и т. п., и 2) несчастія субъективныя — неудовлетворенное честолюбіе, жажда богатства, власти, — которыя, поэтому, можно ослабить путемъ работы надъ собою. Долгъ человѣка — бороться съ тѣми и другими: первыя нужно переносить съ покорностью, какъ неизбѣжное зло, стараться развлекать себя, замѣнять неисправность одного органа усиленною дѣятельностью другого; ко вторымъ нужно относиться съ философской точки зрѣнія, отъ этого въ значительной степени уменьшится ихъ острота.

За обязанностями человѣка по отношенію къ себѣ слѣдуютъ его обязанности по отношенію къ другимъ людямъ. По мнѣнію Монтэня, эти послѣднія отношенія регулируются принципомъ справедливости; каждому человѣку нужно воздавать то, что ему слѣдуетъ, не забывая справедливости прежде всего къ самому себѣ. Нужно быть справедливымъ по отношенію къ женѣ,

относиться къ ней если не съ любовью, то съ уваженіемъ; также нужно относиться къ дѣтямъ, заботиться объ ихъ воспитаніи. Тотъ же принципъ долженъ господствовать и въ отношеніяхъ къ друзьямъ, на дружбу которыхъ надо отвѣчать искренней дружбой. Будучи врагомъ всякаго преувеличенія и всякой сентиментальности, Монтэнь вполнѣ убѣжденъ, что строго проведенный принципъ справедливости болѣе всякаго другого способенъ гарантировать какъ счастье другихъ людей, такъ и наше собственное.

Объ отношеніи человѣка къ государству Монтэнь разсуждаетъ такимъ образомъ: первая обязанность всякаго гражданина — это уваженіе къ существующему порядку. Какъ въ сферѣ нравственной онъ не выставляетъ никакихъ идеаловъ, кромѣ обоюдуостраго принципа справедливости, такъ точно онъ не вѣритъ имъ и въ сферѣ политической. По его мнѣнію, желать измѣнить существующій порядокъ ради заключающихся въ немъ недостатковъ — это все равно, что лѣчить болѣзнь смертью; каждый честный гражданинъ долженъ поддерживать ту партію, каторая заботится о поддержаніи существующаго status quo, потому что реформы, даже самыя незначительныя, подрываютъ довѣріе къ стариннымъ учрежденіямъ и потому вредно дѣйствуютъ на нравы. Единственно, что, по его словамъ, позволено дѣлать гражданину, видящему недостатки существующаго режима, это стараться, чтобы онъ не сдѣлался еще хуже. Консерватизмъ Монтэня, опирающійся, съ одной стороны, на его скептицизмъ, на его недовѣріе ко всякимъ политическимъ идеаламъ, съ другой — на заботу о своемъ собственномъ спокойствіи, производитъ довольно грустное впечатлѣніе. Дѣйствительно, въ міросозерцаніи Монтэня есть что-то дряхлое, унылое, почти граничащее съ буддизмомъ. При всемъ уваженіи своемъ къ генію Монтэня человѣчество не пойдетъ за нимъ,

ибо пойти за нимъ — значило бы отказаться отъ всякаго движенія впередъ и обречь себя на самый затхлый консерватизмъ.

Небольшой по объему, но интересный отдѣлъ „Опытовъ“ Монтэня посвященъ вопросу о воспитаніи. Сюда относятся 24-я и 25-я главы первой книги и 17-я глава второй книги. Познакомиться со взглядами Монтэня на задачи воспитанія тѣмъ болѣе необходимо, что они оказали немалое вліяніе на послѣдующія педагогическія системы Локка, Руссо и даже отразились въ знаменитой статьѣ Пирогова „Вопросы жизни“. Чему нужно учить дѣтей? спросилъ кто-то у спартанскаго царя Агезилая. „Тому, — отвѣчалъ мудрый царь, — что они станутъ дѣлать, когда будутъ взрослыми“. Эти слова составляютъ точку отправленія Монтэня. Главный недостатокъ современнаго Монтэню воспитанія состоялъ въ упражненіи одной памяти, въ загроможденіи дѣтскаго ума свѣдѣніями, которыя никогда впослѣдствіи не понадобятся въ жизни. По мнѣнію Монтэня, цѣль воспитанія не сдѣлать изъ ребенка спеціалиста по праву или медицинѣ, но сдѣлать человѣка съ волею твердою, съ характеромъ сильнымъ и гибкимъ въ одно и то же время, умѣющаго разумно наслаждаться счастіемъ и стоически сносить выпадающія на его долю несчастія. Итакъ, развитіе ума и формированіе характера — вотъ главныя задачи воспитанія. Развитіе физическое у Монтэня, какъ и у Раблэ, должно итти рядомъ съ умственнымъ; здѣсь, несомнѣнно, сказалось вліяніе Раблэ, но послѣдній, какъ медикъ, болѣе занимался физическимъ воспитаніемъ, тогда какъ Монтэнь, въ качествѣ моралиста, больше занятъ умственнымъ и нравственнымъ. „Ткань жизни человѣка, — говоритъ онъ, — слагается изъ событій, которыя не зависятъ отъ него, и изъ дѣйствій физическихъ или умственныхъ, которыя отъ него зависятъ, посредствомъ которыхъ онъ самъ можетъ дѣйствовать на со-

бытія. Стало-быть, прежде всего нужно развить волю, способность дѣйствующую, и умъ, т.-е. способность соображающую. Ученіе не должно быть только упражненіемъ памяти, но упражненіемъ ума, пріученіемъ его къ самостоятельности сужденій". Чтобы воспитаніе было цѣлесообразно, нужно, по мнѣнію Монтэня, предварительно изучить характеръ и наклонности ребенка, нужно не начинять его массой свѣдѣній, не запугивать страхомъ наказаній, но постепенно прислушиваться къ голосу его собственнаго развивающагося сознанія. Монтэнь рѣшительно отрицаетъ право учителя формировать на свой образецъ умъ ребенка; учитель долженъ управлять дѣйствіями ребенка, потому что онъ самъ еще не можетъ дѣйствовать, но не имѣетъ права ломать его умъ. Учитель не долженъ давить ребенка своимъ умственнымъ авторитетомъ и заставлять его принимать его слова на вѣру; наоборотъ — все должно быть доказано и самостоятельно переработано въ умѣ ребенка. По мнѣнію Монтэня, все можетъ быть предметомъ поучительной бесѣды: комната, садъ, столъ, утро, вечеръ и т. д. — обо всемъ можно говорить развивающимъ образомъ, не насилуя умъ ребенка, но возбуждая и удовлетворяя его любознательность. Что касается нравственнаго развитія, то Монтэнь, занятый преимущественно развитіемъ ума, обращаетъ на него меньше вниманія и совѣтуетъ развивать въ дѣтяхъ только искренность и любовь къ правдѣ. Согласимся ли мы съ выводами Монтэня, или нѣтъ, но, во всякомъ случаѣ, самый способъ его разсужденій имѣетъ способность будить мысль читателя, наводить его на рядъ новыхъ идей. Вотъ почему „Опыты" Монтэня принадлежатъ къ тѣмъ рѣдкимъ книгамъ, которыя никогда не устарѣютъ, потому что каждое поколѣніе, изучая ихъ съ своей точки зрѣнія, всегда сумѣетъ найти въ нихъ что-нибудь новое.

*Пособія для изученія Возрожденія во Франціи.* Кирпичниковъ (А). Франція въ эпоху Возрожденія („Всеобщая исторія литературы“ подъ ред. Корша и Кирпичникова, т. III). — Веселовскій (А). Раблэ и его романъ („Вѣстникъ Европы“ 1878, № 3). — Стороженко (Н). Вольнодумецъ эпохи Возрожденія („Изъ области литературы“ М. 1902).— Анненская. Франсуа Раблэ („Біографическая библіотека“ Павленкова. С-Пб. 1892).— Лучицкій. Очеркъ развитія скептической мысли во Франціи („Знаніе“ 1873, № 11). — Мережковскій. Монтэнь („Русская Мысль“ 1893, № 2). — Авсѣенко. Происхожденіе романа („Русскій Вѣстникъ“. 1877). — П.-В. Раблэ, его жизнь и произведенія. („Русская Мысль“ 1890, № 7). — Раблэ. „Гаргантюа и Пантагрюэль“. Пер. Энгельгардта. — Раблэ. Гаргантюа и Пантагрюэль. Сокращенный переводъ въ „Новомъ журналѣ Иностр. Литературы“ 1898. — Монтэнь. Опыты. Пер. Глѣбовой („Пантеонъ литературы“ 1891). — Раблэ и Монтэнь. Мысли о воспитаніи и обученіи. Избранныя мѣста изъ „Гаргантюа и Пантагрюэля“ Раблэ и „Опытовъ“ Монтэня. Въ переводѣ съ французскаго В. Смирнова. Съ портретами и біографіями Раблэ и Монтэня. М. 1895.

## V. Возрожденіе въ Англіи.

### 1. Гуманизмъ.

Первые признаки гуманистическихъ стремленій въ Англіи относятся къ XV в. Уже въ началѣ этого столѣтія мы встрѣчаемъ въ Англіи нѣсколько лицъ, живо заинтересовавшихся вновь открываемыми памятниками классической литературы. Изъ нихъ нужно назвать опекуна Генриха VI, герцога Гомфри Глостера, личность въ высшей степени оригинальную, одаренную страстнымъ стремленіемъ къ знанію и не щадившую средствъ для поддержки новаго движенія, за что его осыпали похвалами итальянскіе гуманисты. Въ библіотеку Оксфордскаго университета герцогъ сдѣлалъ пожертвованія и деньгами, и рукописями классическихъ писателей, пріобрѣтенными имъ нерѣдко за дорогую цѣну въ Италіи. Благодаря стараніямъ такихъ людей вкусъ къ классическому обра-

зованію сталъ сильно распространяться въ Англіи, и съ половины XV в. вошло въ обычай отправлять воспитанниковъ Оксфорда и Кэмбриджа для окончательнаго образованія въ Италію. По возвращеніи изъ Италіи молодые люди дѣлались проводниками классическаго образованія въ Англіи. Подъ вліяніемъ этихъ новыхъ вѣяній начинается преобразованіе преподаванія въ Оксфордѣ и Кэмбриджѣ, вводится изученіе классическихъ авторовъ. Прогрессъ въ этомъ отношеніи шелъ такъ быстро, что когда молодой Эразмъ пріѣхалъ въ 1497 г. въ Англію, онъ былъ пораженъ высокимъ уровнемъ классическихъ знаній въ Оксфордѣ. Онъ нашелъ тамъ цѣлый кружокъ гуманистовъ, недавно возвратившихся изъ Италіи, у которыхъ ему самому можно было многому поучиться.

**„Утопія“ Т. Мора.**

Пересаженныя на англійскую почву, идеи Возрожденія непремѣнно должны были прійти въ столкновеніе съ отживающими принципами среднихъ вѣковъ, которыми все еще по инерціи руководилась общественная жизнь. Въ этой борьбѣ приняла живое участіе литература, и беллетристическая форма явилась весьма удобнымъ средствомъ для осмѣянія старыхъ порядковъ и воззрѣній и проведенія въ жизнь новыхъ, болѣе раціональныхъ и гуманныхъ взглядовъ. Самымъ раннимъ и интереснымъ произведеніемъ въ этомъ родѣ была „*Утопія*“ Томаса Мора, друга Эразма, вышедшая въ свѣтъ въ 1516 году. Утопія Мора представляетъ собою яркое доказательство вліянія идей Платона на общественные идеалы гуманизма; когда Моръ рисовалъ въ своей Утопіи свой планъ идеальнаго общественнаго устройства, онъ, безъ сомнѣнія, имѣлъ въ виду Республику Платона. Произведеніе Мора распадается на двѣ части: первая — представляетъ собою критику современнаго автору строя англійской жизни съ его грубыми нравами, жестокимъ правосудіемъ, произволомъ власти и т. п.; вторая — всецѣло посвящена опи-

санію порядковъ, господствующихъ на островѣ Утопіи. Въ предисловіи авторъ разсказываетъ, что во время своего пребыванія въ Голландіи онъ познакомился въ Антверпенѣ съ путешественникомъ Рафаиломъ Гитлодеемъ, который только что вернулся изъ Америки и будто бы разсказывалъ ему объ удивительныхъ порядкахъ, существующихъ на посѣщенномъ имъ островѣ Утопіи. Главное отличіе Утопіи отъ Европы заключается въ организаціи собственности. Въ Утопіи, какъ въ Республикѣ Платона, нѣтъ частной поземельной собственности; единственнымъ собственникомъ земли является государство, которое на извѣстныхъ условіяхъ отдаетъ землю въ пользованіе отдѣльнымъ лицамъ. Жители Утопіи живутъ семейными общинами (отъ 10 до 16 взрослыхъ), во главѣ которыхъ стоятъ патріархи, или родоначальники. Какъ только семья перерастаетъ это число, новые ея члены уходятъ и образуютъ свою колонію. Въ каждой семейной общинѣ существуютъ два раба, совершающіе самыя грязныя работы, къ которымъ, между прочимъ, причислена охота. Чтобы не было слишкомъ рѣзкаго различія между жителями городовъ и деревень, каждая семья по истеченіи извѣстнаго срока обязательно отправляется на два года въ городъ, участвуетъ въ городскихъ работахъ и занятіяхъ и т. д. Денегъ въ Утопіи нѣтъ: все, что нужно утопійцу, онъ можетъ получить даромъ на общественномъ рынкѣ; въ городахъ устроены, какъ въ Спартѣ, общественныя столовыя. Хотя главное занятіе жителей Утопіи земледѣліе, но кромѣ того каждый долженъ выучиться какому-нибудь ремеслу, потому что всякая семья сама приготовляетъ для себя все необходимое: бѣлье, одежду, обувь. Отсутствіе денегъ порождаетъ у утопійцевъ особенное отношеніе къ благороднымъ металламъ, которые не имѣютъ въ ихъ глазахъ никакой цѣны. Правленіе на островѣ Утопіи демократическое; каждыя 30 семействъ ежегодно избираютъ себѣ правителя, или

филарха, изъ числа ученыхъ людей. Всѣхъ филарховъ 200; они-то изъ 4 кандидатовъ, представляемыхъ народомъ, избираютъ князя, который правитъ утопійцами пожизненно. Въ случаѣ злоупотребленія властью тѣ же филархи его и низвергаютъ. Замѣчательною чертою „Утопіи“ является полнѣйшая вѣротерпимость. Подробно описавъ бытъ утопійцевъ, авторъ устами Рафаила выражаетъ свое искреннее убѣжденіе въ невозможности на землѣ справедливости и счастья, пока существуетъ частная собственность и пока деньги служатъ мѣриломъ всѣхъ вещей. Таковъ былъ идеалъ общественнаго устройства, который предложилъ своему времени воспитанный на идеяхъ Платона гуманистъ.

**Эшэмъ.** Помимо общаго импульса, который сообщило Возрожденіе умственному движенію въ Англіи, оно спеціально повліяло на систему воспитанія и вызвало къ жизни нѣсколько трактатовъ, гдѣ излагалась эта новая система. Въ 1570 г. вышло въ свѣтъ сочиненіе Роджера Эшэма (Asham) „*Школьный учитель*“, гдѣ болѣе или менѣе систематично изложены эти новые взгляды на воспитаніе. Первое, что рекомендуется здѣсь учителю, это кроткое обращеніе съ дѣтьми. Вмѣсто обычныхъ въ прежнее время мѣръ строгости, только ожесточавшихъ дѣтей, Эшэмъ совѣтуетъ внушить имъ любовь къ наукѣ, сдѣлавши самое преподаваніе занимательнымъ. Вторымъ основнымъ пунктомъ своей педагогической системы Эшэмъ, подобно итальянскимъ гуманистамъ-педагогамъ, считаетъ гармоническое развитіе духа и тѣла и въ силу этого совѣтуетъ наставникамъ обращать особое вниманіе на физическое воспитаніе учениковъ. Въ виду того, что цѣль всякаго воспитанія — приготовленіе людей къ жизни, Эшэмъ настаиваетъ на укорененіи въ душѣ ребенка высоко-нравственныхъ принциповъ, послушанія старшимъ и дисциплины.

## 2. Дошекспировская драма.

Изученіе вліянія идей Возрожденія на литературу Англіи было бы не полно, если бы мы оставили въ сторонѣ англійскую драму. Отъ среднихъ вѣковъ Англія унаслѣдовала три главныя драматическія формы: мистерію (miracle plays), моралитэ и фарсъ, или интермедію. Эта послѣдняя раньше другихъ формъ подверглась обработкѣ въ античномъ духѣ. Къ 1537 г. относится интермедія „*Терситъ*", въ которой драматизирована исторія гомеровскаго Терсита, превратившагося подъ вліяніемъ Плавта въ воина-хвастуна. Ко времени Эдуарда VI относится другая интермедія — „*Джэкъ обманщикъ*" (Jack Juggler), въ которой сказывается вліяніе Плавтова Амфитріона; позднѣе, при Генрихѣ VIII, интермедія старается усвоить себѣ технику античной комедіи съ раздѣленіемъ на пять актовъ. Такова пьеса Юдолла „*Рольфъ Ройстеръ Дойстеръ*" (около 1550 г.), которую обыкновенно величаютъ первой правильной англійской комедіей. Около половины XVI в. начинаютъ принимать болѣе или менѣе правильную форму и моралитэ; они тоже раздѣляются на пять актовъ и начинаютъ допускать въ себѣ, кромѣ аллегорическихъ фигуръ, и лица историческія, благодаря которымъ моралитэ мало-по-малу превращается въ драматическую хронику. Таковы пьесы епископа Бэля, такова относящаяся ко второй половинѣ XVI в. пьеса „*Славныя побѣды Генриха V*", которой пользовался самъ Шекспиръ. Къ 1561 г. относится драматическая хроника „*Горбодукъ*", обыкновенно величаемая первой правильной англійской трагедіей. Она раздѣлена на пять актовъ и написана въ подражаніе Сенекѣ съ хорами и въ риторическомъ стилѣ, хотя содержаніе заимствовано изъ англійской исторіи.

**Театры.**

Важное значеніе въ исторіи англійской драмы имѣло учрежденіе въ Лондонѣ постоянныхъ театровъ. Извѣстно,

что средневѣковой театръ былъ театръ любителей, что сословія актеровъ въ средніе вѣка не было. Въ Англіи театральная дирекція была сперва въ рукахъ духовенства, потомъ перешла въ руки торговыхъ цеховъ и ремесленныхъ корпорацій. Первое упоминаніе объ актерахъ по профессіи, игравшихъ въ интермеціяхъ, относится къ 1464 г. Въ концѣ XV в. нѣкоторые знатные люди имѣли своихъ придворныхъ актеровъ. Изъ королей Ричардъ III первый содержалъ цѣлую драматическую труппу, которая была подчинена особому чиновнику, завѣдывавшему королевскими увеселеніями и носившему имя Master of the Revels. При дворѣ Генриха VIII мы видимъ на жалованьѣ короля цѣлыхъ три труппы актеровъ. Въ началѣ второй половины XVI в. число актеровъ до того увеличилось, что правительство Елизаветы сочло нужнымъ уменьшить это число, издавъ указъ (въ 1572 г.), въ силу котораго всѣ актеры, не состоящіе на службѣ у какого-нибудь лорда, приравнивались къ бродягамъ и подвергались преслѣдованію закономъ. Въ 1574 г. любимецъ Елизаветы лордъ Лейстеръ выхлопоталъ для труппы, состоявшей у него на службѣ, патентъ, который предоставлялъ труппѣ право устраивать представленія не только въ Лондонѣ, но и въ провинціяхъ. Вслѣдствіе пререканія съ городскимъ совѣтомъ труппѣ пришлось удалиться за городскую черту. Здѣсь въ 1576 г. глава труппы Джемсъ Борбэджъ построилъ первый постоянный театръ, извѣстный подъ именемъ „The Theatre". Вслѣдъ за нимъ возникло еще нѣсколько театровъ, какъ въ той же мѣстности, такъ и въ предѣлахъ городской черты (напр. Блакфрайерскій).

Учрежденіе постоянныхъ театровъ составляетъ эпоху въ исторіи англійскаго сценическаго искусства. Пока театральныя представленія устраивались при замкахъ знатныхъ вельможъ или въ наемныхъ помѣщеніяхъ, прочность ихъ существованія не была обезпечена: знатныя

лица, хозяева тавернъ, члены городского совѣта могли каждую минуту вмѣшаться въ дѣла актеровъ. Теперь же, когда театральныя зданія были построены за городской стѣной и на собственной землѣ, актеры впервые стали на ноги, впервые вошли въ непосредственныя сношенія съ публикой. Возрастающая любовь къ театральнымъ представленіямъ вызвала сильное противодѣйствіе со стороны пуританскихъ проповѣдниковъ и проникнутаго пуританскими воззрѣніями лондонскаго городского совѣта. Причины нерасположенія послѣдняго къ театральнымъ представленіямъ были двоякаго рода: полицейскія — боязнь пожара и безчинствъ, страхъ распространенія чумной заразы, и причины внутреннія и нравственныя. Въ концѣ XVI в. пуританскія воззрѣнія становились все болѣе и болѣе преобладающими среди лондонскаго населенія, а по ученію этой секты театръ считался учрежденіямъ дьявольскимъ, дѣломъ самого Сатаны, придуманнымъ для соблазна и гибели человѣческихъ душъ.

Лондонскіе театры были двоякаго рода: болѣе помѣстительные и дешевые, которые назывались публичными (public), и менѣе помѣстительные, или частные (private). Къ первымъ принадлежали Глобусъ и Лебедь, ко вторымъ — Блакфрайерскій и др. Устройство англійскихъ театровъ было чрезвычайно просто. Обыкновенно публичные театры были покрыты только наполовину: крыша защищала только сцену и примыкавшія къ ней ложи; полукруглый партеръ, похожій на залу цирка, былъ совсѣмъ не покрытъ, и находившіеся въ немъ зрители ежеминутно должны были ждать непріятныхъ сюпризовъ со стороны капризной лондонской погоды. Что до сцены, нѣсколько возвышенной надъ партеромъ и отдѣленной отъ него барьеромъ, то она имѣла два отдѣленія — авансцену и устроенное на заднемъ планѣ возвышеніе съ балкономъ, задернутымъ занавѣсомъ. Балконъ изображалъ изъ себя террасу, башню, городскую стѣну; здѣсь,

напр., происходило свиданіе Ромео и Юліи, и отсюда же граждане Анжера вели переговоры съ королемъ Іоанномъ. Подъ балкономъ была устроена маленькая внутренняя сцена; здѣсь, напр., стояла постель Дездемоны, и здѣсь же актеры въ „Гамлетѣ" разыгрывали пантомиму отравленія короля. По правую сторону балкона находилось помѣщеніе для оркестра. Главную особенность устройства англійской сцены составляло то весьма неудобное для актера обстоятельство, что часть зрителей постоянно присутствовала на сценѣ. Кромѣ ложъ, окружающихъ сцену, наиболѣе состоятельная и интеллигентная публика сидѣла либо на скамейкахъ возлѣ ложъ, либо просто полулежала на цыновкахъ или собственныхъ плащахъ; за такія мѣста платили по 1 шиллингу, тогда какъ мѣсто въ партерѣ стоило всего 1 пенсъ. Сценическая обстановка отличалась первобытною простотой: не было помину ни о декораціяхъ, ни о кулисахъ. Все убранство сцены ограничивалось ковровой драпировкой — черной въ трагедіи и пестрой въ комедіи. Прикрѣпленные къ коврамъ четыре квадратные картона съ двумя перекрестными бѣлыми полосами означали окна. Мѣсто дѣйствія обозначалось на доскѣ, выносимой на авансцену и прибиваемой гвоздями къ столбу; чтобы перемѣнить мѣсто дѣйствія, нужно было перемѣнить только доску съ надписью. Когда знаешь это, то становится понятнымъ выраженіе Тэна, что при представленіи пьесъ Шекспира главнымъ машинистомъ было живое воображеніе публики.

**Предшественники Шекспира.**

Въ эпоху учрежденія постоянныхъ театровъ англійская драма находилась въ самомъ хаотическомъ состояніи. На сценѣ ставили пьесы самаго разнообразнаго содержанія: моралитэ, драматическія хроники изъ отечественной исторіи, кровавыя драмы, содержаніе которыхъ заимствовалось изъ средневѣковыхъ новеллъ, пьесы съ вставленными въ нихъ интермедіями и т. д. Не заботясь о художественности своихъ произведеній, авторы ихъ

заботились только о томъ, чтобы потрясти желѣзные нервы своей публики, заставить ее содрогнуться отъ ужаса или разсмѣшить до слезъ. Они нисколько не задумывались вставлять въ трагическое дѣйствіе комическій фарсъ, громоздили убійство на убійство, вообще не останавливались ни передъ какими сценическими эффектами. Первую попытку придать драмѣ сколько-нибудь художественную организацію сдѣлалъ Джонъ Лилли, старѣйшій изъ труппы драматурговъ, обыкновенно называемыхъ предшественниками Шекспира. Это былъ человѣкъ классически образованный, „магистръ искусствъ" и авторъ весьма популярнаго въ свое время романа „Эвфуэсъ". Слогъ этого романа, искусственный, уснащенный классическими сравненіями, игрою словъ и стилистическими побрякушками, былъ въ большой модѣ въ эпоху Елизаветы и по имени героя романа получилъ названіе „эвфуизма". Лучшая изъ его пьесъ — это „*Александръ Великій и Кампаспа*". Содержаніе ея — великодушный поступокъ Александра Македонскаго, который, узнавши, что любимая имъ дѣвушка любитъ живописца Апеллеса, побѣждаетъ свою страсть и съ добрымъ чувствомъ уступаетъ ее Апеллесу. Параллельно съ этимъ главнымъ дѣйствіемъ идетъ другое, комическое, гдѣ дѣйствуютъ живущіе при дворѣ Александра философы: Платонъ, Аристотель и Діогенъ, и ихъ слуги, которые состязаются между собою въ остроуміи и смѣшатъ публику. Немалая заслуга Лилли состоитъ въ введеніи прозаическаго діалога вмѣсто прежняго стихотворнаго и притомъ риѳмованнаго. Это было важнымъ шагомъ на пути сближенія драмы съ жизнью. Ни у одного изъ драматурговъ, предшествовавшихъ Шекспиру, мы не встрѣтимъ такого веселаго, живого и остроумнаго діалога, какъ у Лилли, и если мы сравнимъ діалоги слугъ въ пьесахъ Лилли съ подобными же сценами у Шекспира (напр. съ разговоромъ могильщиковъ въ Гамлетѣ, которые тоже состя-

**Лилли.**

заются другъ съ другомъ въ остроуміи), то убѣдимся, что Лилли не остался безъ вліянія на Шекспира. Кромѣ Лилли въ концѣ XVI вѣка пользовался большою славою Томасъ Кидъ, кровавыя трагедіи котораго „*Испанская трагедія*“ и др., до того пришлись по вкусу англійской публикѣ, что держались на сценѣ даже тогда, когда Шекспиръ написалъ „Гамлета“, „Макбета“ и „Короля Лира“.

Одна изъ главныхъ причинъ, способствовавшихъ необыкновенно быстрому развитію англійской драмы въ концѣ XVI вѣка, состояла въ томъ, что театръ притянулъ къ себѣ все молодое, образованное и талантливое. Драматурги, предшествовавшіе Шекспиру, были люди, получившіе высшее образованіе въ Оксфордѣ и Кэмбриджѣ. Подъ рукой классически-образованной и талантливой молодежи драма быстро получаетъ художественную организацію. Уже въ произведеніяхъ Лилли замѣтна попытка сообщить драмѣ внутреннее единство, поставивъ въ ея центрѣ одну грандіозную личность, но отъ Лилли, какъ драматурга придворнаго и притомъ комика, нечего было ожидать серьезной реформы драмы, преобразованія кровавой трагедіи въ художественное произведеніе.

**Марло.** Такая честь выпала на долю Марло, талантливѣйшаго изъ предшественниковъ Шекспира (1564—1593). Драматическія произведенія Марло отмѣчены печатью его страстнаго, неудержимаго темперамента. Его инстиктивно влекло ко всему грандіозному, титаническому. Большинство его героевъ надѣлено страстями, превышающими дѣйствительность, и волей, не знающей преградъ. Онъ началъ свою карьеру трагедіей „*Тамерланъ*“, пьесой въ народно-романтическомъ родѣ, къ которому онъ примкнулъ только затѣмъ, чтобы преобразовать его. Онъ сразу сообразилъ, что только этому роду драмы, а не классическому, принадлежитъ будущее, и употребилъ весь свой талантъ, чтобы придать ему художественную организацію. Онъ

одновременно преобразовалъ и содержаніе, и форму драмы, и самую ея дикцію. Выведя въ лицѣ Тамерлана типъ честолюбца и завоевателя, Марло сразу поставилъ трагедію на психологическую почву. До него драма была чередованіемъ кровавыхъ событій, но въ ней не было внутренняго центра. Марло далъ ей этотъ центръ въ характерѣ героя, точнѣе — въ его преобладающей страсти: честолюбіи и жаждѣ власти. Второй заслугой Марло была выработка болѣе естественной дикціи. До Марло народно-романтическая драма писалась риѳмованными стихами, при чемъ риѳмѣ нерѣдко приносилась въ жертву самая мысль. Введя въ свою драму бѣлый стихъ, Марло сообщилъ своему діалогу больше свободы и естественности; счастливое нововведеніе его было признано всѣми; всѣ принялись подражать ему, и подъ вліяніемъ Марло во многихъ пьесахъ риѳма была замѣнена бѣлымъ стихомъ.

Черезъ два года послѣ „Тамерлана" Марло поставилъ на сцену своего „*Фауста*" (1588 г.). Сюжетъ своей драмы онъ заимствовалъ изъ народной книги о Фаустѣ, изданной въ 1587 г. Шписомъ и вскорѣ переведенной на англійскій языкъ. Смутнымъ порываніямъ нѣмецкаго чародѣя проникнуть въ тайны природы Марло придалъ глубокій смыслъ сознательнаго неудовлетворенія схоластикой, столь характернаго для передового человѣка эпохи Возрожденія. Но, какъ истый англичанинъ, Фаустъ Марло смотритъ на науку съ практической точки зрѣнія, видитъ въ ней могущественное средство расширить власть человѣка надъ природой и только за такую науку онъ готовъ отдать чорту свою душу. Въ этомъ-то и состоитъ коренное отличіе его отъ Фауста Гете. Равнымъ образомъ и Мефистофель Гете не похожъ на Мефистофеля англійской драмы. Первый — духъ отрицанія и ироніи, настоящее воплощеніе разрушительныхъ раціоналистическихъ теорій XVIII вѣка; второй стоитъ близко къ Мефистофелю легенды: это падшій ангелъ, сохранившій еще воспоми-

наніе о небесномъ блаженствѣ. Въ драматическомъ отношеніи „Фаустъ“ уступаетъ „Тамерлану“. Въ немъ нѣтъ правильнаго, логически развивающагося изъ своихъ основъ дѣйствія: это рядъ сценъ или эпизодовъ, связанныхъ между собою чисто внѣшнимъ образомъ и слѣдующихъ другъ за другомъ въ томъ порядкѣ, въ какомъ они находятся въ книгѣ Шписа. Достоинства драмы Марло болѣе лирическія, чѣмъ драматическія, но зато въ мѣстахъ лирическихъ онъ достигаетъ неслыханнаго тогда совершенства.

Черезъ годъ съ небольшимъ Марло поставилъ на сцену третью пьесу „*Мальтійскій жидъ*“. Если основной чертой Тамерлана является честолюбіе и жажда власти, то паѳосомъ „Мальтійскаго жида“ являются двѣ страсти — страсть къ наживѣ и чувство мести. Страстямъ этимъ Марло сумѣлъ придать такіе колоссальные размѣры, осмыслить такими глубокими психологическими мотивами, что онѣ становятся почти поэтическими. Подобно скупому рыцарю Пушкина, герой пьесы, Барабасъ, любитъ деньги, главнымъ образомъ, потому, что обладаніе ими возвышаетъ его въ собственныхъ глазахъ, что для него наслажденіе сознавать свое могущество, наслажденіе думать, что христіане, такъ его презиравшіе, въ случаѣ нужды придутъ къ нему на поклонъ. Эта трагическая сторона характера „Мальтійскаго жида“ была усвоена Шекспиромъ, который пользовался пьесой Марло въ своемъ „Венеціанскомъ купцѣ“.

Послѣднимъ и самымъ зрѣлымъ произведеніемъ Марло была драматическая хроника „*Эдуардъ II*“. Содержаніе пьесы обнимаетъ собою всѣ главныя событія царствованія несчастнаго короля, его борьбу съ могущественными вассалами изъ-за своихълюбимцевъ Гавестона и Спенсера, къ которымъ онъ привязывается съ какимъ-то безумнымъ упрямствомъ, разрывъ съ королевой, низверженіе съ престола и, наконецъ, смерть

отъ руки подосланныхъ убійцъ. Пьеса Марло имѣетъ важное значеніе въ исторіи англійской драмы, какъ первая попытка художественнаго возсозданія извѣстной исторической эпохи; подъ рукою его драматическая хроника превратилась въ драму съ эффектными драматическими положеніями и мастерски очерченными характерами.

Заслуги, оказанныя Марло англійской драмѣ, весьма велики. Если мы вспомнимъ, что Марло, родившійся въ одинъ годъ съ Шекспиромъ, погибъ, не достигши 30 лѣтъ, когда Шекспиръ написалъ всего нѣсколько комедій и двѣ-три драматическія хроники; если мы приведемъ себѣ на память то положеніе, въ которомъ онъ засталъ драматическое искусство и въ какомъ его оставилъ, то мы должны преклониться передъ силою и оригинальностью его генія.

**Гринъ.**

Третье мѣсто въ ряду предшественниковъ Шекспира занимаетъ близкій другъ Марло Робертъ Гринъ (1560—1592). Кромѣ лирическихъ стихотвореній и множества повѣстей, изъ которыхъ нѣкоторыя были весьма популярны, онъ оставилъ нѣсколько пьесъ, изъ которыхъ лучшія: „Исторія объ Іаковѣ IV, королѣ шотландскомъ“, „Монахъ Бэконъ“ и „Вэкфильдскій полевой сторожъ“.

Хотя „*Іаковъ IV*“ называется исторіей, т.-е. драматической хроникой, но въ сущности въ этой пьесѣ очень мало историческаго, за исключеніемъ трехъ лицъ: Іакова IV, его жены Маргариты (у Грина Доротея) и отца ея (англійскаго короля Генриха VII) которыхъ онъ поставилъ далеко не въ тѣ отношенія, въ которыхъ они стояли другъ другу въ дѣйствительности. Желая придать своей пьесѣ больше разнообразія и сценичности, Гринъ предпослалъ ей введеніе, гдѣ дѣйствуютъ Оберонъ и эльфы, и вставилъ въ пьесу нѣсколько комическихъ сценъ между слугами. Если исключить эти сцены, плохо вяжущіяся съ главнымъ дѣйствіемъ, то пьесу Грина можно назвать

хорошо построенной пьесой. Въ ней замѣтно присутствіе хорошо обдуманнаго плана, драматическій интересъ постоянно возрастаетъ, нѣкоторые характеры, напримѣръ характеръ королевы Доротеи, очерчены мастерски.

Самой популярной пьесой Грина была его драма „*Монахъ Бэконъ*“. Въ основѣ ея лежитъ средневѣковая легенда о чернокнижникѣ-монахѣ Бэконѣ, производившемъ съ помощью магіи различныя чудеса. Рисуя типъ чернокнижника, Гринъ отнесся къ своей задачѣ иначе, чѣмъ Марло, и изобразилъ Бэкона не такимъ, какимъ онъ былъ въ дѣйствительности, а такимъ, какимъ онъ изображенъ въ легендѣ. Бэконъ Грина — это не заклятый врагъ схоластики, не великій піонеръ опытнаго познанія, какимъ его знаетъ исторія, — это простой чародѣй, продѣлывающій съ помощью магіи различные фокусы. Хотя въ идейномъ отношеніи пьеса Грина далеко уступаетъ „Фаусту“ Марло, но зато въ драматическомъ она гораздо лучше. Съ большимъ искусствомъ Гринъ сумѣлъ слить въ одной пьесѣ двѣ исторіи: исторію Бэкона и исторію отношеній Маргариты къ Лэси и принцу Уэльскому. Не мало веселости и оживленія придаетъ пьесѣ Грина личность фамулуса Бэкона Майльза, который сѣдлаетъ самого дьявола и на немъ отправляется въ адъ.

Послѣдняя и лучшая пьеса Грина „*Вэкфильдскій полевой сторожъ*“ была поставлена на сцену, когда Грина уже не было въ живыхъ. Въ основѣ пьесы лежитъ историческій фактъ — возстаніе графа Кендаля и нѣкоторыхъ другихъ вельможъ въ союзѣ съ шотландскимъ королемъ Іаковомъ противъ Эдуарда III. Въ борьбѣ короля съ заговорщиками выростаетъ до эпическихъ размѣровъ личность вэкфильдскаго полевого сторожа, который беретъ въ плѣнъ мятежныхъ лордовъ и тѣмъ прекращаетъ возстаніе. Это идеалъ народнаго героя, бѣднаго, но гордаго своею бѣдностью, который не желаетъ ничего за услуги, оказанныя королю.

Въ пьесахъ Грина видна на каждомъ шагу рука романиста. Онъ не столько заботится объ единствѣ драматическаго интереса и обработкѣ характеровъ, сколько о сложности интриги и разнообразіи авантюръ. Но, перенося романъ со всей его сложной фабулой на сцену, Гринъ умѣлъ связывать нити этой пестрой ткани такъ, что онѣ производили желанный эффектъ и не врецили интересу цѣлаго. Едва ли кто-нибудь изъ драматурговъ, предшествовавшихъ Шекспиру, не исключая самого Марло, сумѣлъ бы связать между собою двѣ интриги такъ искусно, какъ это сдѣлалъ Гринъ въ „Монахѣ Бэконѣ“. Заслуги Грина въ исторіи англійской драмы можно резюмировать въ такой формулѣ: что сдѣлано Марло въ области исторической трагедіи или драматической хроники, то сдѣлано Гриномъ въ области народно-романтической драмы. Оба драматурга усовершенствовали избранный ими родъ, осмыслили его психологическими мотивами, украсили прекрасно очерченными характерами. Изъ нихъ наиболѣе удались Грину женскіе характеры, и можно сказать безъ преувеличенія, что въ дѣлѣ созданія идеальныхъ женскихъ характеровъ Гринъ послужилъ до нѣкоторой степени образцомъ для Шекспира.

Хотя Шекспиръ оставилъ далеко за собою своихъ наполовину позабытыхъ предшественниковъ и считается отцомъ новой драмы, но не нужно забывать, что они проложили ему дорогу, что безъ нихъ онъ не былъ бы тѣмъ, чѣмъ онъ сталъ. Они вывели англійскую драму изъ хаотическаго состоянія, впервые придали ей цѣльность, осмыслили психологическими мотивами, усовершенствовали ея дикцію, словомъ — сдѣлали изъ нея художественное произведеніе. Если мы оставимъ въ сторонѣ разницу талантовъ и взглянемъ на вопросъ съ исторической точки зрѣнія, то должны будемъ признать, что Шекспиръ и его предшественники принадлежатъ къ одной

и той же школѣ драматурговъ, что въ способѣ пользованія источниками, группировкѣ сценъ, художественномъ планѣ, даже до нѣкоторой степени обрисовкѣ характеровъ они слѣдуютъ почти однимъ и тѣмъ же пріемамъ, такъ что разница между ними по отношенію къ художественной техникѣ состоитъ не столько въ самомъ пріемѣ, сколько въ большей или меньшей степени его совершенства.

### 3. Шекспиръ.

**Біографія.** Шекспиръ былъ ровесникомъ Марло. Онъ родился въ 1564 году въ Стрэтфордѣ, на рѣкѣ Эвонѣ, въ графствѣ Уоррикъ; домъ, въ которомъ онъ родился, до сихъ поръ показывается посѣтителямъ, хотя, конечно, онъ подвергся многимъ передѣлкамъ. Біографическія свѣдѣнія о немъ весьма скудны. Извѣстно, что отецъ Шекспира былъ сначала человѣкомъ зажиточнымъ, владѣвшимъ двумя домами въ городѣ, что онъ впослѣдствіи разорился и что это обстоятельство, по преданію, заставило его взять юнаго Шекспира изъ мѣстной классической школы, гдѣ онъ пріобрѣлъ кое-какія свѣдѣнія въ классическихъ языкахъ. Документально извѣстно, что въ 1582 г. Шекспиръ женился на Аннѣ Гесвэ, дочери сосѣдняго іомэна, дѣвушкѣ небогатой и къ тому же бывшей на 8 лѣтъ старше своего жениха, и что въ 1585 г. у него уже было трое дѣтей. При такомъ положеніи дѣлъ оставаться въ Стрэтфордѣ для молодого и энергичнаго человѣка было немыслимо, и, оставивъ жену съ дѣтьми въ городѣ, Шекспиръ въ 1586—1587 г. отправился въ Лондонъ искать средствъ для содержанья семьи. По пріѣздѣ въ Лондонъ Шекспиръ поступаетъ сначала актеромъ въ труппу своего земляка Борбэджа, которая играла въ Блакфрайерскомъ театрѣ, а потомъ становится ея присяжнымъ драматургомъ. Онъ подвигается впередъ такими быстрыми

шагами, что возбуждаетъ зависть въ Робертѣ Гринѣ, который на основаніи того, что Шекспиръ началъ свою драматическую дѣятельность съ передѣлокъ пьесъ своихъ предшественниковъ, называетъ его вороной, украшенной чужими перьями, Иваномъ — на всѣ руки мастеромъ, считающимъ себя единственнымъ человѣкомъ, могущимъ владѣть сценой. Не довольствуясь своими успѣхами въ качествѣ актера и драматурга, Шекспиръ издалъ въ свѣтъ двѣ поэмы: „Венера и Адонисъ" (1593) и „Лукреція" (1594) и посвятилъ ихъ своему покровителю и другу лорду Саутэмптону. Съ именемъ того же Саутэмптона, обыкновенно, связываютъ также „Сонеты" Шекспира (1609), представляющіе драгоцѣнный автобіографическій матеріалъ*). Съ открытіемъ въ 1599 г. другого, болѣе помѣстительнаго театра, Глобусъ, дѣла труппы Борбэджа пошли очень ходко, и члены ея получали немалый дивидендъ. Что на долю Шекспира выпало не мало барышей, доказывается тѣмъ, что въ 1597 г. онъ купилъ въ Стрэтфордѣ домъ съ садомъ. Въ 1598 г. извѣстность Шекспира была такъ велика, что знаменитый критикъ того времени Миресъ сравниваетъ его съ Овидіемъ, Плавтомъ и Сенекой. Проживая въ Лондонѣ, Шекспиръ имѣлъ случай сблизиться со многими изъ тогдашнихъ литературныхъ знаменитостей. Онъ былъ друженъ съ драматургомъ Флетчеромъ, поэтомъ и драматургомъ, переводчикомъ Гомера, Чэпмэномъ и съ главнымъ представителемъ бытовой комедіи Бэнъ-Джонсономъ. Съ каждой новой пьесой возрастала его извѣстность, а параллельно съ извѣстностью и доходы. Въ 1602, 1610 и 1613 гг. онъ купилъ еще нѣсколько участковъ земли на суммы весьма значительныя. Повидимому, лондонскіе тріумфы мало удовлетворяли Шекспира, ибо около 1608 г. въ эпоху своей

*) См. Н. И. Стороженко. Сонеты Шекспира въ автобіографическомъ отношеніи. („Опыты изученія Шекспира". М. 1902.)

наибольшей славы онъ оставляетъ Лондонъ и переселяется въ свой родной городъ. Впрочемъ, онъ не порвалъ окончательно связи ни съ театромъ, ни со своими друзьями. Есть преданіе, что онъ присылалъ изъ Стрэтфорда по одной, а иногда и по двѣ пьесы въ годъ, и что его навѣщали его лондонскіе пріятели. Шекспиръ умеръ 23 апрѣля 1616 г. на 53-мъ году своей жизни.

Изъ скудости біографическихъ свѣдѣній о Шекспирѣ не слѣдуетъ заключать, что Шекспиръ не пользовался извѣстностью. Дѣло въ томъ, что въ XVI вѣкѣ литературная дѣятельность считалась дѣятельностью низшаго порядка, въ особенности дѣятельность драматурга. Ранніе похвальные отзывы современниковъ относятся не къ драмамъ, но къ стихотворнымъ опытамъ Шекспира, къ его поэмамъ и сонетамъ. Только въ 1598 г. Миресъ относится одинаково восторженно какъ къ его поэмамъ, такъ и къ его драмамъ, а въ 1623 г. Бэнъ-Джонсонъ не обинуясь ставитъ Шекспира выше величайшихъ драматурговъ всего міра. Хотя отзывы современниковъ о Шекспирѣ, какъ актерѣ и человѣкѣ, еще болѣе скудны, но изъ нихъ можно заключить, что онъ былъ отличный актеръ и что его нравственный характеръ внушалъ глубокое уваженіе людямъ, знавшимъ его. Изъ эпитета „милый“ (gentle), постоянно прилагаемаго къ его имени, видно, что въ его характерѣ преобладали мягкія черты, которыя дѣйствовали обаятельно на людей.

**Драма перваго періода.**

Драматическую дѣятельность Шекспира очень удобно дѣлить на четыре періода, которые будутъ вмѣстѣ съ тѣмъ моментами въ развитіи его творчества и міросозерцанія. Къ первому, раннему періоду шекспировскаго творчества, крайними гранями котораго нужно поставить время, приблизительно, отъ 1587 по 1594 г., относятся, главнымъ образомъ, передѣлки чужихъ пьесъ (*„Генрихъ VI“*, *„Титъ Андроникъ“*, *„Укрощеніе строптивой“*, *„Комедія ошибокъ“*, *„Два веронца“* и *„Потерянныя усилія любви“*), успѣхъ

которыхъ на сценѣ возбудилъ такое негодованіе въ умирающемъ Гринѣ. Здѣсь Шекспиръ, очевидно, еще не нашедшій своего пути, подпадаетъ, съ одной стороны, подъ вліяніе напыщенной кровавой трагедіи Кида и Марло („Титъ Андроникъ") и не менѣе кровавыхъ старинныхъ драматическихъ хроникъ („Генрихъ VI"), съ другой — подъ вліяніе Плавта („Комедія ошибокъ") и итальянскихъ комедій и новеллъ („Укрощеніе строптивой", „Два веронца"). Трагизмъ и комизмъ этихъ пьесъ чисто внѣшній. Такъ, въ трагедіяхъ доказательствомъ перваго служатъ лужи крови, отрубленныя руки и вырванные языки, а въ комедіяхъ комизмъ основывается либо на игрѣ словъ, либо на внѣшнемъ сходствѣ, переодѣваніи женщинъ въ мужское платье и происходящей отъ этого путаницы и т. д. Послѣдней пьесой этой ранней группы должна быть поставлена комедія „Потерянныя усилія любви" — скорѣе сатира, чѣмъ комедія, гдѣ Шекспиръ въ лицѣ Донъ-Армадо осмѣиваетъ тотъ искусственный, цвѣтистый и напыщенный стиль, которому онъ самъ заплатилъ обильную дань въ „Титѣ Андроникѣ" и „Генрихѣ VI".

**Драма второго періода.**

Второй, или средній, періодъ шекспировскаго творчества обнимаетъ собою около 6 лѣтъ (1595—1601). Здѣсь талантъ Шекспира достигаетъ изумительнаго развитія и проявляетъ свою силу въ созданіи самыхъ разнообразныхъ формъ драмы. Рядъ ихъ открываетъ собою первая оригинальная трагедія „*Ромео и Юлія*", о которой уже въ 1595 г. упоминаетъ одинъ современникъ. За ней слѣдуетъ фантастическая комедія-сатира „*Сонъ въ лѣтнюю ночь*", гдѣ на ряду съ реальными лицами дѣйствуютъ существа фантастическія, легкія какъ вѣтеръ, неуловимыя какъ сонъ. Въ другихъ произведеніяхъ, относящихся къ этому періоду, замѣчается глубокое проникновеніе въ сущность жизни и болѣе живой интересъ къ вопросамъ времени. Въ „*Венеціанскомъ купцѣ*" поэтъ затрогиваетъ важный нравственный вопросъ объ

отношеніи формальной юридической правды къ правдѣ высшей, нравственной, основанной на состраданіи и милосердіи, и пораженіе Шейлока его же собственнымъ оружіемъ показываетъ, какой стороны держался Шекспиръ. Въ комедіи „*Двѣнадцатая ночь*“ въ лицѣ Мальволіо предана осмѣянію пуританская нетерпимость и святошество. Въ пьесѣ „*Все хорошо, что хорошо кончается*“ нанесенъ ударъ принципу родословной гордости. Когда графъ Бертранъ Руссильонскій, гордый своимъ происхожденіемъ, отвергаетъ достойную дѣвушку единственно потому, что она не знатнаго рода, ему приходится выслушать суровый урокъ короля, и даже собственная мать отказывается отъ него. Самымъ оригинальнымъ продуктомъ описываемаго періода является группа драмъ изъ англійской исторіи („*Король Джонъ*“, „*Ричардъ II*“, „*Ричардъ III*“, двѣ части „*Генриха IV*“ и „*Генрихъ V*“). Драмы эти имѣютъ важное значеніе въ развитіи шекспировскаго творчества: онѣ прикрѣпили его къ землѣ, изощрили его взглядъ въ области практическихъ отношеній. Тутъ мало было проникновенія въ душу человѣка; тутъ нужно было пристальное изученіе эпохи, ея жизненныхъ интересовъ и стремленій. Слѣды этого изученія критики находятъ въ историческихъ драмахъ Шекспира, въ которыхъ, вообще говоря, вѣрно характеризуется духъ эпохи и ея важнѣйшіе дѣятели. Драматическая композиція историческихъ драмъ Шекспирова періода страдаетъ недостатками, свойственными произведеніямъ этого рода: отсутствіемъ единства и внутренняго центра и эпическимъ характеромъ дѣйствія, допускавшимъ слишкомъ большіе эпизоды. Впрочемъ, это отступленіе отъ правилъ драматической техники съ избыткомъ вознаграждалось художественными достоинствами самихъ эпизодовъ (исторія Фольстафа въ „Генрихѣ IV“). Къ этому періоду относятся „*Виндзорскія кумушки*“, единственная бытовая комедія Шекспира, въ которой въ лицѣ

Фольстафа осмѣяно безпутное, прогорѣвшее, но чванное своимъ происхожденіемъ дворянство, и комедія *„Какъ вамъ угодно“* — прелестная идиллія, на свѣтломъ фонѣ которой рисуется странная личность меланхолика Жака, сентиментальная меланхолія котораго и служитъ какъ бы прологомъ къ болѣе серьезному и глубокому разочарованію Гамлета.

**Драма третьяго періода.**

Уже въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ второго періода Шекспиръ коснулся дѣйствія страстей на душу человѣка. Комедія *„Венеціанскій купецъ“* есть что иное, какъ трагедія ненависти и мести. Въ третьемъ, зрѣломъ, періодѣ простирающемся приблизительно отъ 1602 по 1608 г., этотъ мотивъ становится преобладающимъ, и главною задачею поэта является изображеніе потрясеннаго страстью человѣческаго духа. Такъ, *„Гамлетъ“* есть трагедія разочарованія и мести, *„Макбетъ“* — трагедія честолюбія, *„Отелло“* — трагедія ревности и крушенія идеаловъ; *„Лиръ“* основанъ на отравляющемъ душу героя мотивѣ дѣтской неблагодарности, а *„Тимонъ Аѳинскій“* есть трагедія мизантропіи и разочарованія, возникшихъ на почвѣ безпредѣльной любви къ людямъ, которые обманываютъ Тимона и превращаютъ эту любовь въ чувство противоположное. Мрачный тонъ этихъ произведеній свидѣтельствуетъ о томъ, что онъ былъ отраженіемъ мрачнаго, пессимистическаго настроенія самого поэта, подъ вліяніемъ котораго вся жизнь представлялась ему въ мрачномъ свѣтѣ. Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ Шекспиръ является великимъ психологомъ, глубоко проникающимъ въ тайники человѣческой души. Къ этому же періоду относятся три драмы изъ римской жизни (*„Коріоланъ“*, *„Юлій Цезарь“*, *„Антоній и Клеопатра“*) и глубокомысленная драма *„Мѣра за мѣру“*, своимъ мрачнымъ характеромъ не уступающая „Гамлету“. Подобно „Коріолану“, „Мѣра за мѣру“ есть драма гордости; разница между ними въ томъ, что Коріоланъ есть представитель римской патриціанской гордости, тогда какъ Анжело —

представитель пуританской гордости духа, соединенной съ пуританской нетерпимостью и святошествомъ. Въ произведеніяхъ этого періода драматическій талантъ Шекспира достигаетъ полной зрѣлости, и соотвѣтственно этому въ дикціи его замѣчается больше художественной простоты, сжатости и силы.

**Драма четвертаго періода.**

Четвертый, послѣдній, періодъ драматической дѣятельности Шекспира характеризуется критикой, какъ періодъ покоя и примиренія съ жизнію. Укрѣпленный жизненнымъ опытомъ, драматургъ не приходитъ въ отчаяніе отъ жизненныхъ противорѣчій и, повидимому, болѣе склоненъ вѣрить въ торжество добра, чѣмъ зла. Это настроеніе тотчасъ же отражается на общемъ колоритѣ и развязкѣ „*Цимбеллина*", „*Зимней сказки*" и „*Бури*". Несправедливо заподозрѣнныя Имоджена и Герміона возстанавливаются во всѣхъ правахъ своихъ и снова занимаютъ прежнія мѣста въ сердцахъ своихъ мужей. Равнымъ образомъ, Просперо, пришедшій къ убѣжденію, что прощеніе отраднѣй мщенія, прощаетъ враговъ, изгнавшихъ его изъ отечества; словомъ, всѣ диссонансы разрѣшаются въ общую гармонію, наполнившую собою въ послѣдніе годы жизни душу поэта, и критики не безъ основанія считаютъ „Бурю" какъ бы поэтическимъ завѣщаніемъ Шекспира и отождествляютъ могучаго волшебника Просперо, ломающаго свой магическій жезлъ и бросающаго въ море свою магическую книгу, съ великимъ чародѣемъ драматическаго искусства, который, уставъ отъ трудовъ и тріумфовъ, удаляется на покой въ Стрэтфордъ, не открывая никому тайны своего творчества и власти надъ сердцами людей.

**Историческое значеніе Шекспира.**

Чтобы стать по отношенію къ Шекспиру на единственно вѣрную историческую точку зрѣнія, нужно отрѣшиться отъ того предразсудка, котораго придерживаются даже такіе крупные авторитеты, какъ, напр., Гервинусъ, будто Шекспиръ нашелъ англійскую драму въ самомъ

хаотическомъ состояніи, будто у своихъ предшественниковъ онъ могъ научиться развѣ тому, какъ не слѣдуетъ поступать въ искусствѣ. Ставя вопросъ на историческую точку зрѣнія, изучая Шекспира, какъ самое блестящее свѣтило изъ знаменитой плеяды драматурговъ эпохи Елизаветы и Іакова, мы этимъ нисколько не унижаемъ его, ибо только геній могъ перерасти и далеко оставить за собой такіе крупные таланты, какъ Марло и Гринъ. Вліяніе ихъ на Шекспира, особенно сильное въ ранній періодъ его творчества, нисколько не подрываетъ вѣры въ его оригинальность, ибо оно ограничивалось усвоеніемъ себѣ внѣшней формы, нѣкоторыхъ техническихъ пріемовъ, но никогда не проникало вглубь Шекспировскаго творчества. Шекспиръ могъ усвоить себѣ бѣлый стихъ, впервые введенный въ драму Марло, могъ заимствовать у своихъ предшественниковъ сюжетъ и даже планъ пьесы, но ему неоткуда было заимствовать ни богатства идей, ни своей поэзіи, ни своего глубокаго знанія человѣческаго сердца.

**Драматическій талантъ Шекспира.**

Главное, верховное качество Шекспира, какъ поэта, — это глубокая правда изображенія, которою онъ превосходитъ всѣхъ своихъ предшественниковъ и современниковъ. Никто изъ поэтовъ такъ не зналъ человѣческаго сердца, не подмѣчалъ такъ тонко процессовъ человѣческаго духа и не умѣлъ изображать ихъ такъ драматически, какъ Шекспиръ. Какъ высоко цѣнилъ это качество самъ Шекспиръ, видно изъ того, что онъ устами Гамлета (Актъ III, сцена 1-я) выражаетъ мысль, что правдивое изображеніе жизни есть главная задача драматическаго искусства. Это драгоцѣнное качество не могло быть результатомъ однихъ эмпирическихъ наблюденій, хотя несомнѣнно, что Шекспиръ былъ острымъ наблюдателемъ человѣческой природы, но было ему врождено, какъ и всякому великому поэту. Шекспиръ обладалъ врожденною способностью переноситься во всякое изображаемое положеніе и до такой степени переживалъ его въ своей фантазіи, что совер-

представитель пуританской гордости духа, соединенной съ пуританской нетерпимостью и святошествомъ. Въ произведеніяхъ этого періода драматическій талантъ Шекспира достигаетъ полной зрѣлости, и соотвѣтственно этому въ дикціи его замѣчается больше художественной простоты, сжатости и силы.

**Драма четвертаго періода.**

Четвертый, послѣдній, періодъ драматической дѣятельности Шекспира характеризуется критикой, какъ періодъ покоя и примиренія съ жизнію. Укрѣпленный жизненнымъ опытомъ, драматургъ не приходитъ въ отчаяніе отъ жизненныхъ противорѣчій и, повидимому, болѣе склоненъ вѣрить въ торжество добра, чѣмъ зла. Это настроеніе тотчасъ же отражается на общемъ колоритѣ и развязкѣ „*Цимбеллина*“, „*Зимней сказки*“ и „*Бури*“. Несправедливо заподозрѣнныя Имоджена и Герміона возстанавливаются во всѣхъ правахъ своихъ и снова занимаютъ прежнія мѣста въ сердцахъ своихъ мужей. Равнымъ образомъ, Просперо, пришедшій къ убѣжденію, что прощеніе отраднѣй мщенія, прощаетъ враговъ, изгнавшихъ его изъ отечества; словомъ, всѣ диссонансы разрѣшаются въ общую гармонію, наполнившую собою въ послѣдніе годы жизни душу поэта, и критики не безъ основанія считаютъ „Бурю“ какъ бы поэтическимъ завѣщаніемъ Шекспира и отождествляютъ могучаго волшебника Просперо, ломающаго свой магическій жезлъ и бросающаго въ море свою магическую книгу, съ великимъ чародѣемъ драматическаго искусства, который, уставъ отъ трудовъ и тріумфовъ, удаляется на покой въ Стрэтфордъ, не открывая никому тайны своего творчества и власти надъ сердцами людей.

**Историческое значеніе Шекспира.**

Чтобы стать по отношенію къ Шекспиру на единственно вѣрную историческую точку зрѣнія, нужно отрѣшиться отъ того предразсудка, котораго придерживаются даже такіе крупные авторитеты, какъ, напр., Гервинусъ, будто Шекспиръ нашелъ англійскую драму въ самомъ

хаотическомъ состояніи, будто у своихъ предшественниковъ онъ могъ научиться развѣ тому, какъ не слѣдуетъ поступать въ искусствѣ. Ставя вопросъ на историческую точку зрѣнія, изучая Шекспира, какъ самое блестящее свѣтило изъ знаменитой плеяды драматурговъ эпохи Елизаветы и Іакова, мы этимъ нисколько не унижаемъ его, ибо только геній могъ перерасти и далеко оставить за собой такіе крупные таланты, какъ Марло и Гринъ. Вліяніе ихъ на Шекспира, особенно сильное въ ранній періодъ его творчества, нисколько не подрываетъ вѣры въ его оригинальность, ибо оно ограничивалось усвоеніемъ себѣ внѣшней формы, нѣкоторыхъ техническихъ пріемовъ, но никогда не проникало вглубь Шекспировскаго творчества. Шекспиръ могъ усвоить себѣ бѣлый стихъ, впервые введенный въ драму Марло, могъ заимствовать у своихъ предшественниковъ сюжетъ и даже планъ пьесы, но ему неоткуда было заимствовать ни богатства идей, ни своей поэзіи, ни своего глубокаго знанія человѣческаго сердца.

**Драматическій талантъ Шекспира.**

Главное, верховное качество Шекспира, какъ поэта, — это глубокая правда изображенія, которою онъ превосходитъ всѣхъ своихъ предшественниковъ и современниковъ. Никто изъ поэтовъ такъ не зналъ человѣческаго сердца, не подмѣчалъ такъ тонко процессовъ человѣческаго духа и не умѣлъ изображать ихъ такъ драматически, какъ Шекспиръ. Какъ высоко цѣнилъ это качество самъ Шекспиръ, видно изъ того, что онъ устами Гамлета (Актъ III, сцена 1-я) выражаетъ мысль, что правдивое изображеніе жизни есть главная задача драматическаго искусства. Это драгоцѣнное качество не могло быть результатомъ однихъ эмпирическихъ наблюденій, хотя несомнѣнно, что Шекспиръ былъ острымъ наблюдателемъ человѣческой природы, но было ему врождено, какъ и всякому великому поэту. Шекспиръ обладалъ врожденною способностью переноситься во всякое изображаемое положеніе и до такой степени переживалъ его въ своей фантазіи, что совер-

шенно забывалъ свою личность, свое „я“, и становился на высоту вполнѣ объективнаго созерцанія. На этой-то способности основано другое великое качество Шекспира — творчество характеровъ. Характеры, созданные Шекспиромъ, — это въ большинствѣ случаевъ живыя лица, далеко выходящія за предѣлы своего драматическаго положенія. Основныя черты ихъ — сложность мотивовъ дѣятельности и соединеніе типическаго съ индивидуальнымъ. Это едва ли не самая существенная черта Шекспировскаго творчества, прекрасно подмѣченная нашимъ Пушкинымъ: „Лица, созданныя Шекспиромъ, — говоритъ онъ, — не суть, какъ у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живыя, исполненныя многихъ страстей, многихъ пороковъ, и обстоятельства развиваютъ передъ зрителемъ ихъ разнообразные и многосложные характеры“. Но знаніемъ человѣческаго сердца и творчествомъ характеровъ не ограничивается задача драматурга. Отъ драматурга требуется, чтобы онъ употребилъ эти драгоцѣнныя качества на служеніе цѣлямъ драматическимъ, чтобы онъ сумѣлъ сдѣлать данный характеръ факторомъ развивающагося передъ нашими глазами дѣйствія. И въ этомъ отношеніи Шекспиръ не имѣетъ соперниковъ. Опираясь на свою необыкновенную способность создавать типы, онъ для развитія страстей героевъ создавалъ почву въ ихъ характерахъ и въ окружающей обстановкѣ и притомъ такъ, что, зная извѣстный характеръ, мы легко можемъ понять, почему извѣстная страсть можетъ дѣйствовать въ немъ такъ, а не иначе.

**Міросозерцаніе Шекспира.**

Толкователи Шекспира потратили не мало времени и остроумія, чтобы извлечь изъ драмъ Шекспира основы его міросозерцанія. Исходя изъ различныхъ отправныхъ пунктовъ, они, естественно, должны были прійти къ различнымъ выводамъ. Одни изображаютъ Шекспира католикомъ, другіе — протестантомъ. И тѣ, и другіе забываютъ, что наши рамки и классификаціи слишкомъ узки

для генія, который предъявляетъ къ своимъ героямъ болѣе высокія требованія. Не принадлежность къ извѣстному лагерю склоняетъ симпатіи Шекспира къ извѣстному лицу, но безкорыстное стремленіе къ народному благу, энергія духа, неподкупность нравственнаго чувства. И здѣсь, какъ и вездѣ, онъ сумѣлъ отдѣлить сущность отъ внѣшней формы и, преклоняясь передъ первой, не придавалъ большого значенія второй. Считая, напр., сущностью религіи вѣру въ Бога и любовь къ людямъ, Шекспиръ былъ довольно равнодушенъ къ догматическимъ различіямъ между различными церквами; для него, какъ и для Эразма и другихъ лучшихъ людей эпохи Возрожденія, однимъ изъ главныхъ религіозныхъ догматовъ была терпимость, а еретиками были „не тѣ, кого жгли, а тѣ, которые зажигали костры“. Любовью и терпимостью проникнуты и его собственныя нравственныя воззрѣнія. Только великая и любвеобильная душа могла вложить въ уста просвѣтленнаго несчастьемъ Лира золотыя слова: „Нѣтъ въ мірѣ виноватыхъ“, которыми, какъ ореоломъ, окружается нравственная личность Шекспира. Таковы общія основы міросозерцанія Шекспира, насколько оно можетъ быть извлечено изъ его драмъ.

*Пособія для изученія англійской литературы эпохи Возрожденія:* О Морѣ и его Утопіи: Яковенко, Т. Моръ. „Біографическая библіотека“ Павленкова. 1891 г. — Випперъ, „Утопія“ Мора. („Міръ Божій“ 1896, мартъ.) — Переводъ „Утопіи“ сдѣланъ Генкелемъ и Макшеевой. С.-Пб. 1905.

О предшественникахъ Шекспира: Стороженко, Древнѣйшій періодъ англ. драмы и предшественники Шекспира въ III томѣ „Всеобщей Исторіи литературы“ Корша и Кирпичникова. — Его же, Предшественники Шекспира, т. I. Лилли и Марло. С.-Пб. 1872. — Его же, Робертъ Гринъ, его жизнь и произведенія. Москва. 1878. — „Фаустъ“ Марло переведенъ Минаевымъ въ „Дѣлѣ“, 1871, кн. 5 и Бальмонтомъ въ „Жизни“, 1899, іюль — августъ. — Отрывки изъ Эдуарда II, въ „Англійскихъ Поэтахъ“, изд. подъ ред. Гербеля.

Шекспиръ. Для общаго обзора: Ивановъ, Шекспиръ, „Біографическая Библіотека“ Павленкова. — Стороженко въ III томѣ „Всеобщей

Исторіи литературы“ Корша и Кирпичникова. — Тенъ-Бринкъ, Шекспиръ. Спб. Изд. Пантелѣева — Кохъ, Шекспиръ, перев. Гуляева. М. 1888. — Дауденъ, Шекспиръ, изслѣдованіе его мысли и творчества, переводъ Черновой. Спб. 1880 — Женэ, Шекспиръ, его жизнь и сочиненія, переводъ подъ ред. Веселовскаго. Москва 1877. — Брандесъ, Шекспиръ, его жизнь и произведенія. М. 1899. 2 тома (блестяще написанный, но субъективный трудъ). — Для отдѣльныхъ и спеціальныхъ вопросовъ: Стороженко, Опыты изученія Шекспира. М. 1902. — Его же, Шекспиръ и литература эпохи Возрожденія. („Научное Слово“ 1904, кн. 4.) — Куно-Фишеръ, „Гамлетъ“ Шекспира, пер. Страхова. Москва, 1905. — „Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ“, переводъ К.Р., 3 выпуска (вып. I Англ. текстъ и переводъ, выпуски II и III посвящены примѣчаніямъ и критикѣ). С.-Пб. 1900—1901. — Варшеръ, Англійскій театръ временъ Шекспира. М. 1896, изд. Гросманъ и Кнебель. — Кромѣ того, предисловія, помѣщенныя въ новомъ изданіи Шекспира — Брокгауза и Ефрона: „Король Лиръ“ (Н. Стороженка), „Антоній и Клеопатра“ и „Юлій Цезарь“ (Ѳ. Зѣлинскаго), „Гамлетъ“ (М. Розанова), „Ромео и Джульетта“ (Н. Дашкевича), „Тимонъ Аѳинскій“ (Э. Радлова) и др. — Переводы Шекспира: 1) Соколовскаго, 8 томовъ. С.-Пб. 1894 и сл.; 2) подъ ред. Гербеля, 3 тома, 5-ое изд. 1899 г.; 3) новое, роскошно-иллюстрированное изданіе Брокгауза и Ефрона, подъ ред. Венгерова, 5 томовъ. Спб. 1902—1903.

## VI. Возрожденіе въ Испаніи.

**Плутовская новелла.**

Французскіе фабльо, нѣмецкіе шутливые разсказы (Schwänke) и итальянскія новеллы заключаютъ въ себѣ составные элементы реальнаго романа; но еще не пришло время претворенія этихъ элементовъ въ обширное по объему художественное цѣлое. Положивъ въ своемъ „*Амето*“ основы пастушескому роману, а въ своей „*Фьямметтѣ*“ роману любовно-психологическому, Боккаччьо по отношенію къ реально-бытовому роману остановился, такъ сказать, на полдорогѣ и въ своемъ „Декамеронѣ“ далъ намъ нѣсколько превосходныхъ образчиковъ реально-бытовой новеллы. Движеніе, сообщенное повѣствовательной литературѣ геніемъ Боккаччьо, не замедлило при-

нести свои плоды прежде всего въ области новеллы и пастушескаго романа. Отъ „Декамерона“ пошла цѣлая серія итальянскихъ новеллистовъ XV — XVI вѣка, а „Амето“ послужилъ образцомъ для знаменитѣйшаго древнѣйшаго пастушескаго романа въ Европѣ „*Аркадіи*“ Саннаццаро, которая оказала вліяніе на всѣ знаменитые пастушескіе романы: „*Діану*“ Монтемайора, „*Аркадію*“ Сиднея и „*Астрею*“ Онорѐ д'Юрфѐ. Въ то время какъ эти идеализирующіе жизнь романы съ своими галантными пастухами и пастушками расходились въ тысячахъ экземпляровъ по всей Европѣ и соперничали въ популярности съ рыцарскими романами изъ цикла Амадиса, въ Испаніи возникаетъ особая форма романа, такъ называемая плутовская новелла (novela picaresca) съ завѣдомо реальной тенденціей и съ героями, взятыми изъ низкихъ слоевъ испанскаго общества. Двѣ причины способствовали возникновенію и быстрому распространенію этого рода произведеній: вопервыхъ, свойственный эпохѣ Возрожденія трезвый и раціональный взглядъ на жизнь и желаніе изображать ее безъ прикрасъ и идеализаціи. Реальное направленіе въ литературѣ начинается съ тѣхъ поръ, какъ писатели ставятъ своей главной задачей не проведеніе извѣстной тенденціи, не идеализацію дѣйствительности, но правдивое ея изображеніе, а средствами для этой цѣли избираютъ наблюденіе и изученіе. Примѣненіе этого плодотворнаго принципа къ живописи вызвало къ жизни фламандскую школу въ Голландіи и севильскую въ Испаніи. „Кто бы могъ подумать, — говоритъ по этому поводу Прудонъ въ своемъ сочиненіи „Объ искусствѣ“, — что простая мысль изобразить человѣка въ его обыденной обстановкѣ, за его обыденнымъ занятіемъ, была самой великой мыслью, когдалибо посѣтившей голову художника?“ А между тѣмъ, это было дѣйствительно такъ, ибо фламандская школа, низведшая искусство съ заоблачныхъ высотъ на землю, заставившая его послужить правдивому изображенію обы-

денной человѣческой жизни, произвела цѣлый переворотъ въ живописи, создала новую оригинальную форму ея — жанръ, который съ тѣхъ поръ сдѣлался едва ли не самой популярной формой живописи. Въ XVI вѣкѣ плодотворный принципъ реализма былъ примѣненъ и къ литературѣ: къ половинѣ XVI столѣтія относится происхожденіе реально-бытоваго романа въ Испаніи, къ концу его — возникновеніе буржуазной трагедіи въ Англіи*), а къ началу XVII — возникновеніе эмпирической философіи Бэкона. Но, кромѣ этой общей причины, была еще причина частная, спеціальная, въ силу которой Испаніи, а не какой-либо другой странѣ, суждено было сдѣлаться родиной реальнаго романа въ Европѣ. Соціальное положеніе Испаніи въ XVI в. представляетъ особенности, которыхъ мы не встрѣчаемъ въ другихъ странахъ. Завоеваніе Гранады, итальянскія войны, открытіе Америки, откуда потекли въ Испанію волны золота и серебра, значительно измѣнили соціальныя отношенія въ странѣ. Съ одной стороны, военные авантюристы, отправлявшіеся въ Америку бѣдняками, возвращались оттуда богачами и окружали себя льстецами и прихлебателями; съ другой стороны, простой классъ народа, привлекаемый жаждой наживы, бросалъ свои земли и переселялся въ столицу и большіе города, чтобы поживиться на счетъ новыхъ богачей, безумно сорившихъ безъ труда добытыми деньгами. Нерѣдко, впрочемъ, случалось, что эти же авантюристы, прокутивъ все награбленное въ Новомъ Свѣтѣ, сами увеличивали собой число людей, избѣгавшихъ честнаго труда и желавшихъ жить на чужой счетъ. Такимъ образомъ, по словамъ Тикнора, золото обѣихъ Индій

*) Авторъ одной изъ этихъ трагедій подъ заглавіемъ „Арденъ изъ Февершама" (Arden of Feversham), основанной на сенсаціонномъ уголовномъ процессѣ, заявляетъ, что въ его пьесѣ нѣтъ ничего выдуманнаго, ибо истина хороша сама по себѣ и не нуждается ни въ какихъ прикрасахъ.

явилось тучнымъ удобреніемъ, на которомъ выросли паразиты, плуты, авантюристы и другіе подонки общества, носившіе въ Испаніи общую кличку picaros. Слухи о продѣлкахъ этихъ людей, ихъ дерзости, остроуміи и изобрѣтательности заинтересовали собой испанское общество, которое желало знать болѣе подробностей о жизни и нравахъ picaros. На встрѣчу этому желанію пошли писатели, которые, подчиняясь пытливому и трезвому духу эпохи, создали новую форму повѣствовательной литературы, основанную не на идеализаціи дѣйствительности, а на тщательномъ ея изученіи. Таковы были причины, способствовавшія возникновенію въ Испаніи реально-бытового романа изъ жизни picaros, который, по всей справедливости, можетъ быть названъ отцомъ европейскаго реальнаго романа.

Первымъ произведеніемъ въ этомъ новомъ родѣ была повѣсть: „*Жизнь Лазарильо изъ Тормеса*" (La vida da Lazarillo de Tormes), неизвѣстнаго автора, вышедшая въ свѣтъ въ 1554 г. Это — исторія маленькаго оборвыша Лазарильо, разсказанная имъ самимъ.

Подъ видомъ незатѣйливаго автобіографическаго разсказа авторъ повѣсти въ сущности пишетъ злѣйшую сатиру на современную ему Испанію, — сатиру, не укрывшуюся отъ зоркаго взгляда инквизиціи, которая не замедлила внести книгу въ свой индексъ и выбросить изъ нея главу о монахѣ, торговавшемъ индульгенціями. Но помимо реально-бытового элемента, дѣлающаго Лазарильо драгоцѣннымъ пособіемъ для изученія испанскаго общества въ XVI вѣкѣ, романъ отличается рѣдкими литературными достоинствами — мастерствомъ разсказа и умѣньемъ рисовать характеры, въ которыхъ общее и типическое весьма искусно слито съ національнымъ и индивидуальнымъ. Всѣ встрѣчающіяся въ романѣ лица: нищій, сельскій священникъ, монахъ, рыцарь, — всѣ стоятъ передъ нами какъ живые. Въ особенности удался автору симпатичный, не

лишенный высокаго комизма, типъ бѣднаго рыцаря. Этотъ идальго, бросающій родную страну и осуждающій себя на вѣчную голодовку, чтобъ не встрѣчаться съ богатымъ сосѣдомъ, отвѣтившимъ не достаточно вѣжливо на его поклонъ; этотъ гордый чудакъ, упорно вѣрующій, что король долженъ подоспѣть на помощь испанскому дворянину и дать ему синекуру и который скорѣе готовъ умереть съ голоду, чѣмъ унизиться до работы или просьбы о милостынѣ — представляетъ собою типъ до такой степени характерный и въ то же время чисто испанскій, что его можно смѣло поставить рядомъ съ Донъ-Кихотомъ. Притомъ же избранная авторомъ автобіографическая форма, дающая повѣсти единство, представляла для него ту выгоду, что давала возможность по произволу увеличивать эпизоды и авантюры и освѣщать все описываемое свѣтомъ своего собственнаго наивно-лукаваго юмора. Но отъ присутствія этой черты, придающей разсказу особую прелесть, нисколько не страдаетъ художественная правда изображенія, и въ описаніи современной Испаніи авторъ достигаетъ той объективности, того полнаго забвенія своей личности, которое Вильгельмъ Гумбольдтъ считаетъ первымъ достоинствомъ художественнаго произведенія, а Шопенгауеръ первымъ признакомъ геніальности. Благодаря всѣмъ этимъ качествамъ, „Лазарильо“ имѣлъ большой успѣхъ и былъ неоднократно перепечатываемъ не только въ Испаніи, но и за границей.

Интересъ, возбужденный въ испанской публикѣ исторіей Лазарильо, былъ настолько значителенъ, что кромѣ подложнаго продолженія романа не замедлили появиться и подражанія ему, заимствованныя изъ нравовъ той же среды. Всѣ они усвоили себѣ автобіографическую форму „Лазарильо“ и его реально-сатирическую манеру. Публика раскупала ихъ на расхватъ, потому что вкусъ къ реальному изображенію жизни сталъ особенно распространяться съ тѣхъ поръ, какъ Сервантесъ своимъ „Донъ-

Кихотомъ“ убилъ рыцарскіе романы. Задумавъ борьбу съ нелѣпыми вымыслами рыцарскихъ романовъ, Сервантесъ нашелъ себѣ неожиданную союзницу въ плутовской новеллѣ. Поэтому намъ кажется сомнительнымъ увѣреніе нѣкоторыхъ комментаторовъ „Донъ-Кихота“ (напр. Клеменсина), что Сервантесъ первоначально относился отрицательно къ плутовской новеллѣ. Нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что онъ могъ подсмѣиваться надъ нѣкоторыми плохими произведеніями этой школы, но онъ едва ли могъ относиться отрицательно къ одушевлявшей эти произведенія реально-сатирической тенденціи. Въ своемъ „Донъ-Кихотѣ“ онъ выступилъ съ требованіемъ отъ романа правды и естественности, и съ этой точки зрѣнія подвергъ уничтожающей критикѣ всю повѣствовательную литературу своего времени. Но этого мало: по примѣру автора „Лазарильо“, онъ вставилъ въ свой романъ бытовые эпизоды (напримѣръ, встрѣчу Донъ-Кихота съ странствующими актерами), а въ своихъ „*Нравоучительныхъ повѣстяхъ*“ (Novelas Ejemplares) онъ пошелъ дальше и, уступая вкусу публики, а можетъ-быть, плѣняясь оригинальностью плутовскихъ типовъ, посвятилъ цѣлую новеллу „*Ринконете и Кортадильо*“ изображенію плутовскихъ нравовъ Севильи.

Изъ всей обширной литературы плутовскихъ новеллъ едва ли найдется хоть одна, которая могла бы соперничать съ этой новеллой Сервантеса въ художественномъ отношеніи. Герои Сервантеса—это живые люди, живущіе своей собственной жизнью, имѣющіе свою опредѣленную нравственную физіономію. Идя по пути, проложенному другими, Сервантесъ оставилъ далеко за собой своихъ предшественниковъ. Вмѣсто наивнаго разсказа Лазарильо онъ даетъ намъ настоящую художественную картинку изъ жизни севильскихъ picaros, озаренную мыслью, осмысленную психологическими мотивами. Съ замѣчательной силой анализа онъ выставляетъ весь вредъ одного внѣш-

няго благочестія, не имѣющаго ничего общаго съ истиннымъ христіанствомъ, но вполнѣ достаточнаго, чтобъ заглушить въ плутѣ страхъ Божій и уничтожить въ его душѣ послѣдній остатокъ совѣсти. Плуты, описанные Сервантесомъ, искренне убѣждены, что если законъ и противъ нихъ, то, взамѣнъ этого, посредствомъ исполненія внѣшнихъ обрядовъ, они обезпечили за собой покровительство Божества и объясняютъ не иначе какъ чудомъ, что одинъ изъ нихъ не крикнулъ подъ ударомъ палача. Обиліе деталей и тонкость характеристики лицъ производятъ полную иллюзію, которая еще болѣе усиливается употребленіемъ на каждомъ шагу словъ и выраженій изъ профессіональнаго жаргона плутовъ, служащимъ несомнѣннымъ доказательствомъ, что новелла Сервантеса возникла на почвѣ реальнаго изученія изображаемой среды.

**„Донъ-Кихотъ“ Сервантеса (1547—1616).**

Основная задача главнаго произведенія Сервантеса „Донъ-Кихотъ“ вполнѣ объясняется изъ состоянія современной ему повѣствовательной литературы. Вслѣдствіе особыхъ историческихъ условій, именно многовѣковой борьбы съ маврами, превратившей страну на цѣлые вѣка въ военный лагерь, и наплыва провансальскихъ трубадуровъ, большинство которыхъ послѣ альбигойскаго погрома бѣжало въ Испанію и нашло тамъ второе отечество, нигдѣ рыцарскіе нравы и традиціи не пустили такихъ глубокихъ корней, какъ на Пиренейскомъ полуостровѣ. Рыцарская идея служенія дамамъ не только наполняетъ собою старинные романсы и хроники, но проникаетъ и въ законодательные памятники. Такъ, въ знаменитомъ Законникѣ короля Альфонса Мудраго (Las Siete Partidas), относящемся къ половинѣ XIII в., въ главѣ, посвященной перечисленію рыцарскихъ обязанностей, рыцарю, между прочимъ, предписывается призывать передъ битвой имя своей дамы, съ цѣлью влить въ его душу новое мужество и предохранить отъ совершенія не соотвѣтствую-

щихъ его высокому званію поступковъ. Въ примѣръ безразсуднаго увлеченія идеей служенія дамамъ обыкновенно приводятъ нѣмецкаго миннезингера Ульриха фонъ-Лихтенштейна и трубадура Пейра Видаля, изъ которыхъ первый, нарядившись въ фантастическій костюмъ богини любви, проѣхалъ отъ Богеміи до Венеціи, вызывая на бой всякаго, кто не соглашался признать его даму первой красавицей въ мірѣ, а послѣдній, влюбленный въ Лобу де Пенотье (имя Loba значитъ волчица), желая сдѣлать сюрпризъ дамѣ своего сердца, самъ превратился въ ея девизъ, одѣлся въ волчью шкуру и въ такомъ видѣ едва не былъ растерзанъ не посвященными въ тайны рыцарскихъ девизовъ собаками графини. Но подобные сумасброды въ другихъ странахъ считаются единицами; въ Испаніи же ихъ нужно считать десятками. Въ одной испанской хроникѣ XV в. разсказывается о нѣкоторомъ рыцарѣ Суэро де Киньонесъ, который придумалъ довольно курьезный способъ выраженія своей любви къ плѣнившей его дамѣ; онъ постился разъ въ недѣлю на половину въ честь ея, на половину въ честь Пресвятой Дѣвы, а по четвергамъ, кромѣ того, носилъ на своей шеѣ, какъ символъ рабства, тяжелую желѣзную цѣпь. Чтобы освободиться отъ этого мнимаго рабства, которое не на шутку стало надоѣдать ему, онъ, въ сопровожденіи девяти подобныхъ же сумасбродовъ, занялъ мостъ на Орвиго по дорогѣ въ С. Яго-де-Компостела и въ продолженіе тридцати дней вызывалъ на бой всякаго, отправлявшагося на поклоненіе гробу св. Іакова, рыцаря. Замѣчательно, что на этомъ чудовищномъ, по своей продолжительности и нелѣпости мотива, турнирѣ присутствовалъ король Хуанъ II съ своей свитой, который не только не сдѣлалъ попытки вразумить безумцевъ, но своимъ присутствіемъ воодушевлялъ ихъ. Къ концу того же столѣтія относится разсказъ объ одномъ кастильскомъ рыцарѣ, который нарочно пріѣзжалъ въ Анг-

лію ко двору Генриха VI, съ цѣлью предложить англійскимъ рыцарямъ сразиться съ нимъ въ честь его дамы. Подобныя сумасбродства поддерживались въ Испаніи обширной литературой рыцарскихъ романовъ, во главѣ которыхъ стоялъ португальскій романъ объ Амадисѣ Галльскомъ, написанный въ духѣ романовъ „Круглаго Стола“ и впервые появившійся въ испанской обработкѣ въ концѣ XV в. Романъ этотъ имѣлъ громадный успѣхъ; онъ сдѣлался настольной книгой каждаго грамотнаго человѣка въ Испаніи и вызывалъ массу подражаній и продолженій. Въ эпоху Сервантеса романы такъ называемаго Амадисова цикла, наполненные самыми невѣроятными происшествіями, совершенно запрудили собою современную литературу и сильно кружили голову молодежи. Писатель XVI в. Антоніо-де-Гевара замѣчаетъ, что въ его время публика ничего не читала, кромѣ постыдныхъ исторій объ Амадисѣ, Тристанѣ, Прималеонѣ и др., а современникъ его Вальдесъ съ прискорбіемъ сознается, что онъ потратилъ десять лучшихъ лѣтъ своей жизни на чтеніе рыцарскихъ книгъ и до того извратилъ свой вкусъ этой нездоровой пищей, что сдѣлался на нѣкоторое время неспособнымъ цѣнить серьезныя историческія сочиненія. Вліяніе этихъ разжигающихъ воображеніе произведеній, преимущественно на молодые умы, было такъ вредно, что многіе благоразумные люди обращались къ правительству съ просьбой принять противъ распространенія этой романической эпидеміи мѣры. Въ 1553 г. Карлъ V издалъ указъ, запрещающій ввозъ рыцарскихъ романовъ въ американскія владѣнія Испаніи, а два года спустя кортесы обратились къ императору съ петиціей, чтобы подобная мѣра была распространена и на Испанію, и чтобы всѣ, раньше напечатанные, рыцарскіе романы были преданы сожженію, а новые не могли бы печататься иначе, какъ съ особаго разрѣшенія властей. Но что можно было предписать относительно колоній, того

нельзя было сдѣлать относительно Испаніи, гдѣ рыцарскіе романы были любимымъ чтеніемъ всего грамотнаго люда, тѣмъ болѣе, что и самъ императоръ зачитывался ими, а сынъ его, инфантъ Филиппъ II, постоянно являлся въ придворныхъ процессіяхъ въ костюмѣ странствующаго рыцаря, и, если вѣрить Кастильо, — вступая въ бракъ съ Маріей Тюдоръ, далъ обѣщаніе, въ случаѣ появленія короля Артура, безпрекословно уступить ему англійскій престолъ.

Изъ сказаннаго ясно, что борьба съ рыцарскими романами была смѣлымъ и высокопатріотическимъ дѣломъ, вполнѣ достойнымъ такого писателя, какъ Сервантесъ. Что такова была задача „Донъ-Кихота", видно изъ предпосланнаго первой части разговора автора съ однимъ изъ его друзей, который убѣждалъ Сервантеса издать „Донъ-Кихота" и предсказывалъ ему успѣхъ. „Старайтесь только, чтобъ меланхоликъ разсѣялся, читая ваше произведеніе, и чтобъ весельчаку стало еще веселѣе. Главное же, не упускайте изъ виду вашей цѣли разрушить въ конецъ шаткое зданіе рыцарскихъ романовъ, порицаемыхъ многими, но превозносимыхъ гораздо большимъ количествомъ людей. Если вамъ удастся достигнуть этой цѣли, то подвигъ вашъ будетъ немалый". Слова эти были написаны Сервантесомъ въ 1605 г. Десять лѣтъ спустя вышла въ свѣтъ вторая часть „Донъ-Кихота". Много воды утекло въ этотъ десятилѣтній промежутокъ для Сервантеса, на многіе вопросы онъ успѣлъ измѣнить свои взгляды, но взглядъ его на свою задачу не измѣнился, и онъ заканчиваетъ свое произведеніе словами, въ которыхъ явственно слышится нравственное удовлетвореніе писателя, достигшаго своей цѣли. „Единственнымъ моимъ желаніемъ, — говоритъ онъ, — было возбудить отвращеніе къ сумасброднымъ и лживымъ рыцарскимъ книгамъ, которыя, пораженныя моей правдивой исторіей Донъ-Кихота, плетутся, поша-

тываясь, скоро падутъ совсѣмъ и никогда уже не поднимутся“. Итакъ, въ то время, когда всѣ усилія благомыслящихъ людей, кортесовъ и самой верховной власти оказались безсильными въ борьбѣ съ господствующимъ вкусомъ публики, Сервантесъ выступилъ въ походъ, не имѣя другого оружія, кромѣ ироніи и здраваго смысла, и, пораженный этимъ оружіемъ, цѣлый сонмъ странствующихъ рыцарей, великановъ, фей и волшебниковъ поспѣшно бѣжалъ съ поля битвы, уступая мѣсто другимъ типамъ, другимъ героямъ. Сервантесъ имѣлъ полное право гордиться своей побѣдой, ибо послѣ 1605 г., когда была издана первая часть „Донъ-Кихота“, не было написано ни одного рыцарскаго романа, да и старые перестали интересовать публику и за двумя или тремя исключеніями не перепечатывались болѣе. Какъ искусный полководецъ, Сервантесъ, раньше чѣмъ нанести рѣшительный ударъ, тщательно изучилъ силы врага, его тактику и пріемы. По мнѣнію Пеллисера, Клеменсина и другихъ комментаторовъ, въ „Донъ-Кихотѣ“ обнаруживается на каждомъ шагу близкое знакомство автора со всей обширной литературой рыцарскихъ романовъ; здѣсь осмѣяны не только ихъ духъ, но ихъ высокопарная манера изложенія, ихъ торжественный и напыщенный слогъ, который Сервантесъ по временамъ весьма удачно пародируетъ. Далѣе, чтобъ рельефнѣе показать на живомъ примѣрѣ вредныя послѣдствія увлеченія рыцарскими романами, Сервантесъ выбралъ своимъ героемъ не какого-нибудь деревенскаго простака и невѣжду, котораго легко сбить съ толку, но человѣка умнаго, начитаннаго, исполненнаго возвышенныхъ стремленій. Ахиллесовой пятой этого человѣка были болѣзненно развитая фантазія и страстное участіе къ людскому горю. Рыцарскіе романы, которыми онъ зачитывался въ своемъ деревенскомъ уединеніи, до того подѣйствовали на эти стороны его природы, что дѣйствительность для него перемѣшалась съ вымысломъ,

что онъ сталъ страдать галлюцинаціями, подъ вліяніемъ которыхъ онъ видѣлъ то, чего нѣтъ, и упорно отрицалъ то, что въ данную минуту находилось передъ его глазами. Онъ серьезно вообразилъ себя странствующимъ рыцаремъ и, избравъ себѣ оруженосца, отправился сражаться съ угнетателями человѣчества, освобождать отъ очарованія принцессъ, словомъ, совершать всѣ тѣ подвиги, о которыхъ онъ читалъ въ рыцарскихъ романахъ. Донъ-Кихотъ — это Амадисъ, заснувшій послѣ одного изъ своихъ подвиговъ на нѣсколько столѣтій и проспавшій паденіе феодализма, водвореніе новаго государственнаго порядка и наступленіе эпохи Возрожденія наукъ. Проснувшись, онъ продолжаетъ то, на чемъ его засталъ сонъ. Онъ не замѣчаетъ, что времена измѣнились, что пора авантюръ и рыцарскаго обожанія женщины прошла безвозвратно, что феи и волшебники, державшіе въ плѣну рыцарей и дамъ, исчезли, что жизнь ставитъ человѣку другія задачи, что нравственный порядокъ держится на иныхъ началахъ, что права слабыхъ и угнетенныхъ защищаются не странствующими рыцарями, а законами и учрежденіями. Въ этомъ взаимномъ непониманіи живущаго въ прошедшемъ Донъ-Кихота и далеко ушедшей отъ него жизни заключался матеріалъ для массы комическихъ недоразумѣній, которыми искусно воспользовался Сервантесъ, показавшій, что рыцарскіе идеалы Донъ-Кихота такъ же устарѣли, какъ и его оружіе, что его храбрость и самоотверженіе оказываются совершенно ненужными въ XVI в. и въ особенности въ той формѣ, въ которой онъ ихъ предлагаетъ міру, что вслѣдствіе этого, думая дѣлать добро и стоять за правду, онъ совершаетъ на каждомъ шагу несправедливости и, въ концѣ концовъ, даже вредитъ тѣмъ, кому хочетъ оказать помощь.

Разсказавъ о томъ, какъ Донъ-Кихотъ освободилъ мальчика-пастуха отъ побоевъ его хозяина, который, по удаленіи Донъ-Кихота, отдулъ его вдвое сильнѣе, авторъ

многозначительно замѣчаетъ: „такимъ-то образомъ нашъ рыцарь пресѣкъ уже одно зло на землѣ“. Впослѣдствіи Донъ-Кихотъ встрѣтился съ освобожденнымъ имъ мальчуганомъ и вмѣсто благодарности услышалъ отъ него слѣдующія горькія слова: „Господинъ странствующій рыцарь! Если придется намъ еще встрѣтиться когда-нибудь, то, хотя бы вы увидѣли, что меня раздираютъ на части, ради Бога не заступайтесь за меня, а оставьте меня съ моей бѣдой, потому что худшей бѣды, какъ ваша помощь, мнѣ, право, никогда не дождаться, и да покараетъ и уничтожитъ Богъ вашу милость со всѣми рыцарями, родившимися когда-нибудь на свѣтѣ“. Другой рыцарскій подвигъ Донъ-Кихота имѣлъ еще болѣе печальныя послѣдствія. Встрѣтивши похоронную процессію, которую онъ принялъ за шайку злодѣевъ, увозившихъ тѣло убитаго ими рыцаря, Донъ-Кихотъ налетѣлъ на процессію съ своимъ копьемъ и сбросилъ съ мула одного юнаго лиценціата, который при паденіи переломилъ себѣ ногу. Когда же вслѣдъ затѣмъ побѣдитель безоружныхъ отрекомендовался странствующимъ рыцаремъ, обрекшимъ себя на служеніе добру, возстановленіе правды и попраніе зла, то бѣдный лиценціатъ отвѣчалъ ему со вздохомъ: „Не знаю, право, какъ вы попираете зло, знаю только, что меня, ни въ чемъ неповиннаго, вы оставили съ переломленной ногой, а отъ вашей правды мнѣ вовѣки не поправиться. Могу васъ увѣрить, что величайшее зло и величайшая неправда, которая могла постичь меня въ жизни — это встрѣча съ вами“. Третій знаменитый подвигъ Донъ-Кихота въ первой части романа — освобожденіе отправляемыхъ на галеру каторжниковъ — обрушился на голову самого освободителя, потому что освобожденные Донъ-Кихотомъ преступники избили и ограбили его самого. Неужели же подобнаго рода подвиги, а другихъ Донъ-Кихотъ и не могъ совершать, потому что не понималъ, что предъ нимъ происходитъ, даютъ

ему право считаться героемъ, энтузіастомъ идеи братолюбія, воплощеніемъ самоотверженія на пользу общую? Думать такъ, значило бы утверждать, что непониманіе дѣйствительности и наклонность къ галлюцинаціямъ составляютъ необходимыя условія героизма. Мнѣ кажется, что, видя въ Донъ-Кихотѣ воплощеніе идеи самоотверженія, выдвигая на первый планъ альтруистическую сторону его подвиговъ, философская критика забываетъ: во-первыхъ, что героизмъ въ практической жизни оцѣнивается не только по нравственнымъ побужденіямъ и по силѣ духа, отличающимъ собою дѣйствія извѣстнаго лица, но также и по разумнымъ средствамъ и ясному сознанію цѣли подвига и могущей изъ него произойти пользы человѣчеству; во-вторыхъ, что Донъ-Кихотъ — не самостоятельный дѣятель, но отраженный лучъ, эхо рыцарскихъ романовъ (какъ называлъ его Галламъ), что въ качествѣ странствующаго рыцаря онъ руководится въ своихъ подвигахъ не только идеей гуманности и самоотверженія на пользу ближнихъ, но суетной жаждой славы и желаніемъ отличиться передъ дамой своего сердца, и что послѣднія иногда берутъ у него перевѣсъ надъ первыми. Такъ, однажды Донъ-Кихотъ рискуя безплодно своею жизнью и подвергая опасности все окрестное населеніе, вызываетъ на поединокъ львовъ, которыхъ князь Оранскій посылалъ въ подарокъ испанскому королю, и когда тѣ не заблагоразсудили выйти изъ отворенной, по приказанію Донъ-Кихота, клѣтки, то онъ потребовалъ отъ смотрителя ихъ письменнаго удостовѣренія въ томъ, что онъ исполнилъ свой долгъ и что поединокъ не состоялся не по его винѣ. Въ другой разъ Донъ-Кихотъ не желалъ помочь хозяину корчмы, избитому собственными постояльцами, не испросивъ предварительно разрѣшенія на этотъ подвигъ у мнимой принцессы Микомиконъ; когда же это разрѣшеніе было ему дано, онъ все-таки ничѣмъ не помогъ изнемогавшему

въ неравной борьбѣ трактирщику, потому что въ силу рыцарскаго кодекса онъ считалъ ниже своего достоинства сражаться съ простыми людьми. Можно указать здѣсь одинъ случай, когда странствующій рыцарь совершенно заслонилъ въ Донъ-Кихотѣ добраго и гуманнаго человѣка. Во время пребыванія Донъ-Кихота и Санчо при дворѣ герцога, мнимый Мерлинъ, который оказался переодѣтымъ мажордомомъ герцога, предсказалъ рыцарю, что очарованная волшебникомъ Дульцинея тогда только приметъ свой настоящій видъ, когда Санчо собственноручно влѣпитъ себѣ 3300 плетей; когда же Санчо сталъ горячо протестовать противъ этого нелѣпаго самоистязанія, Донъ-Кихотъ вспыхнулъ и пригрозилъ своему оруженосцу привязать его къ дереву и отсчитать ему не 3300, но 6600 плетей. Приведенныхъ примѣровъ вполнѣ достаточно, чтобы видѣть, насколько правы критики, утверждающіе, что Донъ-Кихотъ выражаетъ собой вѣру въ идеалъ, энтузіазмъ къ добру и справедливости и идею самоотверженія на пользу общую, и что эти драгоцѣнныя качества человѣческой природы, источники всякой свободы и прогресса, осмѣяны Сервантесомъ въ его романѣ. Нѣтъ, не энтузіазмъ къ добру и правдѣ осмѣянъ авторомъ „Донъ-Кихота", а нелѣпая форма проявленія этого энтузіазма, его карикатура, навѣянная рыцарскими романами и не соотвѣтствующая духу времени. Гёте справедливо замѣчаетъ, что если какая-нибудь идея принимаетъ фантастическій характеръ, то въ силу этого одного она теряетъ всякое значеніе; вотъ почему фантастическое, разбивающееся объ дѣйствительность, возбуждаетъ въ насъ не состраданіе, а смѣхъ, ибо подаетъ поводъ ко многимъ комическимъ недоразумѣніямъ. Къ этому можно прибавить, что если Донъ-Кихотъ, несмотря на всѣ свои нелѣпости, способенъ возбуждать въ насъ не только смѣхъ, но и состраданіе, то это объясняется тѣмъ, что онъ лицо двойственное: Донъ-Кихотъ

не только чудакъ и странствующій рыцарь, но умный, благородный и гуманный человѣкъ. Въ проведеніи этой двойственности въ характерѣ Донъ-Кихота на всемъ протяженіи романа, сказался во всемъ блескѣ художественный талантъ Сервантеса. По скольку Донъ-Кихотъ — странствующій рыцарь, по стольку онъ фантазеръ и мономанъ, но лишь только ему удастся выйти изъ заколдованнаго круга своей idée fixe, онъ становится настоящимъ мудрецомъ и изъ устъ его льются золотыя рѣчи, въ которыхъ такъ и хочется видѣть взгляды самого автора. Есть еще одно обстоятельство, заставляющее насъ относиться снисходительно къ недостаткамъ и противорѣчіямъ въ характерѣ Донъ-Кихота и подкупающее въ его пользу критическую мысль. Въ наше время господства эгоизма и обѣднѣнія всякихъ идеаловъ, отрадно остановиться душою даже на печальномъ образѣ великодушнаго безумца, который не стремится достигнуть успѣха на торжищѣ жизни, руководится въ своихъ дѣйствіяхъ идеальными мотивами и готовъ ежеминутно жертвовать жизнью за то, что его разстроенное воображеніе считаетъ славой, истиной и добромъ.

**Начало испанскаго театра.**

Подобно театрамъ всѣхъ народовъ Европы, и испанскій театръ имѣетъ религіозное происхожденіе: онъ возникъ изъ католическаго культа. Древнѣйшимъ видомъ испанской драмы была мистерія (Auto), имѣвшая, какъ и въ остальной Европѣ, два цикла — рождественскій и пасхальный. Отъ этого древняго періода не дошло никакихъ памятниковъ. На ряду съ мистеріями, разыгрывавшимися духовенствомъ въ церквахъ, существовали фарсы и интермедіи, которые разыгрывались любителями на импровизированныхъ сценахъ. Истиннымъ основателемъ испанской драмы считается Хуанъ де ла Энсина, который первый сталъ писать пьесы для сцены, придавая имъ болѣе или менѣе художественную обработку. Энсина жилъ въ то время, когда Испанія была озарена яркими лучами эпохи Воз-

рожденія, и потому на его произведеніяхъ отразилось вліяніе классической древности. По слѣдамъ Энсины пошелъ Торресъ Нахарро, дѣятельность котораго относится къ началу XVI в. Хотя Нахарро былъ человѣкъ классически образованный и хорошо знакомый съ римской драмой, но въ своихъ произведеніяхъ остался самостоятельнымъ. Усвоивъ себѣ Гораціево раздѣленіе драмы на пять актовъ и систему трехъ единствъ, онъ въ остальномъ и не думалъ итти по слѣдамъ древнихъ, но наполнялъ свои пьесы національнымъ содержаніемъ и національными типами. Онъ былъ основателемъ того рода пьесъ, который извѣстенъ подъ именемъ пьесъ „плаща и шпаги" (такъ назывались драмы, дѣйствующія лица которыхъ принадлежали къ высшимъ сословіямъ). Въ произведеніяхъ Нахарро драматическая техника сдѣлала шагъ впередъ: пьесы его построены правильнѣе, интрига ихъ сложнѣе, характеры очерчены лучше.

Въ то время какъ классически образованные Энсина и Нахарро имѣли въ виду придворную и интеллигентную публику, севильскій ремесленникъ Лопе де Руэда восхищалъ своими фарсами и интермедіями простой народъ. Начавъ свою дѣятельность въ Севильѣ, онъ странствовалъ потомъ съ своей труппой по другимъ городамъ Испаніи, собирая вездѣ обильную жатву восторговъ и денегъ. Репертуаръ Лопе де Руэды состоялъ, главнымъ образомъ, изъ его собственныхъ произведеній, которыя распадались на 3 класса: 1) комедіи, 2) пасторали и 3) діалоги въ прозѣ (Pasos). Во всѣхъ этихъ небольшихъ пьескахъ авторъ обнаруживаетъ большую наблюдательность, веселость, искусство вести діалогъ и смѣшить до упаду свою невзыскательную публику. Сценическая постановка его пьесъ отличалась необыкновенною простотой: онъ игралъ на сценѣ, наскоро сколоченной изъ досокъ, занавѣсью служило одѣяло, а всѣ его бутафорскія принадлежности, по свидѣтельству Сервантеса, не разъ при-

сутствовавшаго при его представленіяхъ, могли помѣститься въ одномъ мѣшкѣ и состояли изъ четырехъ пастушескихъ куртокъ, четырехъ бородъ и четырехъ париковъ. Успѣхъ пьесъ Лопе де Руэды зависѣлъ, главнымъ образомъ, отъ роли шута (Gracioso), въ шуткахъ котораго мы находимъ такое же привлекательное соединеніе простодушія и лукавства, какъ у клоуновъ Шекспира.

Въ 1586 г. мы встрѣчаемъ въ Мадридѣ нѣчто въ родѣ постояннаго театра. Такъ какъ театральная дирекція находилась въ Испаніи съ давнихъ поръ въ рукахъ духовенства, то правительство предоставляло актерамъ входить въ соглашеніе съ религіозными братствами, которыя отводили имъ мѣста для представленій съ тѣмъ, чтобы часть сбора поступала въ пользу братствъ. На отведенномъ имъ мѣстѣ актеры устраивали грубую сцену, покрывали ее навѣсомъ, при чемъ зрители сидѣли подъ открытымъ небомъ, рискуя получить солнечный ударъ или, въ случаѣ дождя, быть промоченными до костей.

**Пьесы Сервантеса.**

На этой импровизированной сценѣ давались и достигали одно время большой популярности пьесы Сервантеса. Здѣсь не мѣсто разсказывать поучительную біографію Сервантеса, его вѣчную борьбу съ бѣдностью, сократившую его жизнь, но не заставившую его разлюбить человѣчество. Начавши свою карьеру простымъ солдатомъ, Сервантесъ участвовалъ въ войнѣ испанцевъ съ турками, лишился лѣвой руки, былъ взятъ въ плѣнъ алжирскими пиратами, пять лѣтъ томился въ неволѣ, пока родные, наконецъ, не выкупили его. Первые драматическіе опыты Сервантеса относятся къ тому времени, когда онъ изъ плѣна возвратился на родину. Самымъ раннимъ изъ нихъ была пьеса „*Алжирскіе нравы*“, гдѣ изображаются страданія плѣнныхъ испанцевъ въ Алжирѣ. За нею слѣдуетъ „*Нуманція*“. Сюжетъ пьесы, такъ сродный героической натурѣ Сервантеса, — осада римлянами старинной испанской крѣпости Нуманціи, которая послѣ четырнадцати-

лѣтней геройской защиты была вынуждена къ сдачѣ голодомъ. Сюжетъ этотъ представлялъ большія трудности для драматурга, ибо героемъ пьесы являлся цѣлый городъ. Сервантесъ удачно справился съ этими трудностями. Геройскій духъ гражданъ, муки голодающихъ дѣтей, отчаяніе матерей и, наконецъ, коллективное самоубійство защитниковъ города — все это производитъ потрясающее впечатлѣніе. Пьеса имѣла громадный успѣхъ и этимъ успѣхомъ она была обязана, помимо своихъ драматическихъ достоинствъ, геройски-патріотическому духу, ее одушевляющему. Прославленіе Нуманціи было вмѣстѣ съ тѣмъ прославленіемъ Испаніи, и ради этого послѣдняго публика охотно простила автору отсутствіе стройнаго плана и введеніе аллегорическихъ фигуръ: Славы, Войны, рѣки Дуро и т. п.

Подъ конецъ своей жизни Сервантесъ снова обратился къ театру, но это было въ то время, какъ Лопе де Вега безраздѣльно владѣлъ мадридской сценой, ежегодно наполняя ее все новыми и новыми произведеніями. Сервантесу ничего не оставалось больше, какъ итти по слѣдамъ Лопе де Веги. Онъ написалъ 8 пьесъ, но несмотря на славу, которой пользовалось въ Испаніи имя автора „Донъ-Кихота“, ни одинъ театръ не дерзнулъ ихъ поставить. Впрочемъ, онѣ и не отличаются особыми драматическими достоинствами. Гораздо выше въ драматическомъ отношеніи интермедіи (Entremeses) Сервантеса. Такъ какъ онѣ въ сущности не что иное, какъ драматизированные анекдоты, то въ нихъ мы встрѣчаемъ ту же наблюдательность и тотъ же оригинальный юморъ, которыми мы восхищаемся въ „Донъ-Кихотѣ“ и въ новеллахъ Сервантеса. Въ этихъ веселыхъ картинахъ, писанныхъ легкими штрихами, геній Сервантеса находился въ своей сферѣ и не имѣлъ соперниковъ. Островскій такъ увлекся ими, что подъ старость нарочно выучился по-испански и перевелъ ихъ на русскій языкъ.

Къ концу XVI в. на испанской сценѣ встрѣчаются

самые разнообразные виды драмъ: и мистеріи, которыя ставятся въ дни большихъ праздниковъ, и комедіи „плаща и шпаги“, ведущія свое происхожденіе отъ Торреса Нахарро, и ложноклассическія трагедіи, выросшія на почвѣ изученія трагедій Сенеки, и попытки исторической трагедіи („Нуманція“ Сервантеса), и народные фарсы въ родѣ интермедій Лопе де Руэды, и, наконецъ, пьесы изъ обыденной жизни, въ которыхъ дѣйствуютъ представители различныхъ классовъ испанскаго общества. Все это разнообразіе пьесъ можетъ быть подведено подъ двѣ категоріи: къ первой относятся пьесы, правильно построенныя, но лишенныя драматическаго движенія, ко второй — пьесы, богатыя и содержаніемъ, и драматическимъ движеніемъ, но лишенныя единства и внутренняго центра. Словомъ, все было готово къ появленію художника, который долженъ былъ придать художественную организацію этимъ хаотическимъ элементамъ драмы, создать изъ нихъ гармоническое цѣлое.

**Лопе де Вега.**

Такимъ художникомъ былъ Лопе де Вега (1562—1635).

Историкъ испанской литературы Тикноръ дѣлитъ его пьесы на четыре класса:

1) *Комедіи плаща и шпаги,* гдѣ дѣйствуютъ лица высшаго общества, носившія плащи и шпаги. Основной мотивъ ихъ — любовь и ухаживаніе за дамами. Интрига ихъ отличается запутанностью, при чемъ нерѣдко въ параллель съ главной интригой, гдѣ дѣйствуютъ господа, развивается другая, побочная, служащая пародіей первой, гдѣ играютъ въ любовь лакеи и горничныя. Эти пьесы самыя національныя и потому самыя любимыя въ Испаніи, и Лопе написалъ ихъ очень много. Лучшія изъ нихъ: *„Ночь св. Іоанна въ Мадридѣ“*, *„Собака на сѣнѣ“*, *„Мадридская сталь“* и др.

2) Подъ именемъ *героическихъ* или *историческихъ* драмъ Лопе де Веги разумѣется группа пьесъ, въ которыхъ дѣйствуютъ короли и знатныя лица и въ основѣ кото-

рыхъ лежатъ историческія событія. Лучшія изъ нихъ: *„Звѣзда Севильи“*, *„Овечій источникъ“*, *„Наказаніе — не мщеніе“* и т. д.

3) Третій классъ составляютъ *драмы изъ обыденной жизни*, т.-е. изъ жизни среднихъ и низшихъ классовъ общества. Таковы: *„Невольница своего возлюбленнаго“*, *„Дѣвица Теодора“*, *„Земледѣлецъ въ своемъ углу“* и т. д. Терминомъ „пьесы изъ обыденной жизни“ опредѣляется только общій ихъ характеръ; въ одной и той же пьесѣ могутъ быть дѣйствующими лицами представители различныхъ сословій. Такъ, напр., въ пьесѣ *„Перибаньесъ“* въ числѣ дѣйствующихъ лицъ находятся крестьяне, аристократы и самъ король. Особенно интересна въ этомъ отношеніи драма *„Лучшій алькальдъ-король“*. Герои и героини ея принадлежатъ къ крестьянской средѣ; лицомъ, причиняющимъ имъ зло и обиду, является крупный феодальный владѣлецъ, а въ качествѣ мстителя за обиду и возстановителя правды выступаетъ самъ король, играющій роль алькальда или судьи. Характерной чертой этого рода пьесъ Лопе является отношеніе къ простому народу. Нужно сильно любить и уважать народъ, чтобы изображать его представителей въ такомъ симпатическомъ свѣтѣ. Но этого мало: слѣдуетъ помнить, что драма Лопе вѣрно отражаетъ въ себѣ испанскую жизнь, что сословіе земледѣльцевъ (labradores) представляло собою особый и почтенный классъ общества, котораго не знала остальная Европа. Ихъ можно сравнить не съ крестьянами, а развѣ съ польской шляхтой, которая жила на хлѣбахъ у магната, исполняла довольно низменныя должности, но помнила свое дворянское происхожденіе и тотчасъ схватывалась за саблю, какъ только была затронута ея честь и человѣческое достоинство. Подобно шляхтѣ и испанскіе земледѣльцы признавали авторитетъ своего феодальнаго синьора, цѣловали его руки, но стоило ему позволить себѣ насиліе, нарушить ихъ человѣческія

права, какъ они возставали противъ него съ оружіемъ въ рукахъ.

4) Самый обширный классъ драмъ, написанныхъ Лопе, — это *драмы духовныя (Autos)*. Царствованіе такихъ королей-фанатиковъ, какъ Филиппъ II, было особенно благопріятно для этого рода произведеній, ибо въ послѣдніе годы своей жизни король, находившійся въ рукахъ іезуитовъ, совершенно запретилъ свѣтскія пьесы. Хотя это запрещеніе длилось не болѣе двухъ лѣтъ, но въ продолженіе этого короткаго промежутка времени Лопе успѣлъ написать не мало духовныхъ драмъ. Духовныя драмы Лопе дѣлятся на двѣ категоріи: a) духовныя драмы въ собственномъ смыслѣ этого слова, т.-е. пьесы, содержаніе которыхъ заимствовано изъ св. Писанія, и b) духовныя драмы изъ жизни святыхъ. Въ какомъ тонѣ писались пьесы перваго рода, можно видѣть изъ мистеріи „Рождество Христово", гдѣ въ числѣ дѣйствующихъ лицъ, кромѣ Адама и Евы, играющихъ роли короля и королевы, находятся аллегорическія фигуры „Грація" и „Невинность", изъ которыхъ послѣдняя представляетъ собою комическій элементъ пьесы, приближающій духовную драму къ типу пьесъ, извѣстныхъ подъ именемъ піесъ „плаща и шпаги". Въ пьесахъ изъ жизни святыхъ Лопе могъ еще съ большей свободой отступать отъ житія или легенды, чтобы сдѣлать свою пьесу болѣе занимательной. Отличительная черта этого рода произведеній — религіозность, нерѣдко граничащая съ кощунствомъ. Въ одной пьесѣ Лопе изображаетъ св. Франциска Ассизскаго воромъ, который воруетъ у своего отца деньги, чтобы на нихъ реставрировать церковь св. Даміана; въ другой пьесѣ Діего Алькальскій выводится на сцену какъ предводитель войскъ, совершающихъ страшныя жестокости на Канарскихъ островахъ, что не мѣшаетъ ему, вернувшись домой, предаваться подвигамъ благочестія и быть причисленнымъ къ лику святыхъ. Если прибавить къ этому

присутствіе комическаго элемента и постоянныя вставки изъ народныхъ романсовъ, то можно прійти къ убѣжденію, что цѣлью Лопе было не столько назиданіе, сколько желаніе заставить публику позабыть, что она смотритъ духовную драму.

Хотя Лопе де Вегу называютъ творцомъ испанской драмы, но на самомъ дѣлѣ онъ былъ только ея преобразователемъ. Воспользовавшись наличными элементами драмы, онъ создалъ изъ нихъ художественное цѣлое, которое можетъ показаться чѣмъ-то совершенно новымъ.

Ключъ къ процессу его творчества даетъ намъ его трактатъ „*Искусство писать пьесы*“ (1609), гдѣ онъ изложилъ тѣ правила, которыми онъ руководился въ теченіе всей своей драматической карьеры. Основное правило Лопе — это приноравливаться ко вкусу публики. Лопе очень хорошо понималъ, что испанская драма не удовлетворяетъ требованіямъ теоріи Аристотеля, но онъ также зналъ, что публика будетъ смотрѣть только тѣ пьесы, которыя ей нравятся. Въ виду всего этого Лопе поставилъ своей цѣлью найти между Аристотелемъ и испанской драмой пункты примиренія. „Не стѣсняйтесь, — совѣтовалъ онъ драматургамъ, — смѣшивать трагическое съ комическимъ, ибо такое разнообразіе нравится публикѣ; старайтесь вмѣстѣ съ тѣмъ, чтобы въ вашихъ пьесахъ было единство, чтобы фабула ихъ не была обременена эпизодами, отвлекающими зрителя отъ главнаго сюжета, чтобы части пьесы были такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ, чтобы, уничтоживъ одну часть, вы этимъ самымъ разрушили бы цѣлое“. На соблюденіи единства времени Лопе не настаиваетъ. „Разъ, — говорилъ онъ, — мы отступили отъ Аристотеля, допустивъ смѣшеніе комическаго съ трагическимъ, то можемъ отступить и въ этомъ отношеніи“. Далѣе, Лопе совѣтуетъ драматургамъ писать пьесы не въ пяти, а только въ трехъ актахъ, и вести дѣйствіе такъ, чтобы зрители до послѣд-

ней сцены не могли предугадать развязки, ибо въ противномъ случаѣ они могутъ уйти изъ театра до окончанія пьесы.

Правила эти любопытны въ особенности потому, что они нашли себѣ примѣненіе не только въ произведеніяхъ самого Лопе, но и во всей послѣдующей испанской драмѣ. Высказаннымъ тамъ взглядамъ Лопе оставался вѣренъ на всемъ протяженіи своей необыкновенно плодовитой драматической дѣятельности. Въ противоположность драмѣ Шекспира, которая ищетъ своего единства въ центральномъ характерѣ или центральной страсти, драма Лопе подчиняетъ изображеніе характера и изображеніе страсти фабулѣ; цѣльность сюжета и вытекающее отсюда требованіе, чтобы части фабулы были тѣснѣйшимъ образомъ связаны другъ съ другомъ,—вотъ альфа и омега драматической теоріи Лопе. Изъ этого не слѣдуетъ, чтобы Лопе не придавалъ значенія драматическимъ характерамъ, какъ факторамъ драматическаго дѣйствія; изъ этого слѣдуетъ только, что въ сценической техникѣ онъ ставилъ, приближаясь въ этомъ случаѣ къ Аристотелю, характеры не на первое мѣсто, а на второе. Сообразно такому взгляду и драматическій діалогъ служитъ у Лопе не столько для уясненія характеровъ, сколько для усложненія и запутыванія дѣйствія. Имѣя въ виду не драматическую теорію, но интересъ публики, Лопе ведетъ дѣйствіе такъ, что зрители до послѣдней сцены не могутъ угадать развязки. Повинуясь тому же требованію, Лопе нисколько не заботился объ исторической вѣрности или правдоподобности сюжета, готовъ былъ даже потакать народнымъ предразсудкамъ, лишь бы имѣть публику на своей сторонѣ.

Несмотря на эти недостатки, драма Лопе обладаетъ многими первоклассными достоинствами: стройностью композиціи, обиліемъ дѣйствія, эффектными сценами и положеніями и мастерски обрисованными характерами.

Лопе умѣетъ раскрыть самыя сокровенныя складки души человѣка, проникнуть въ самую глубину его сердца, обнаружить его сокровенныя симпатіи и антипатіи, и притомъ такимъ образомъ, что всѣ эти отдѣльныя черты сливаются въ одинъ цѣльный индивидуальный образъ. Особенно великъ Лопе въ созданіи женскихъ характеровъ. „Никто, — говоритъ историкъ испанской драмы Шакъ, — не изображалъ съ такою задушевностью и глубокой правдой всю силу чувствъ, энергіи и неодолимую стойкость характера, на которую способна любящая женщина. Только онъ одинъ могъ оріентироваться въ лабиринтѣ женскаго сердца и прослѣдить тѣ пути, по которымъ проходитъ любовь отъ робкаго движенія чувства до самой сильной страсти“. Кромѣ этихъ общихъ достоинствъ, ставящихъ драму Лопе на ряду съ величайшими созданіями драматическаго генія всѣхъ вѣковъ и народовъ, въ драмахъ Лопе есть много оригинальныхъ красотъ, принадлежащихъ ему одному. Во главѣ ихъ нужно поставить любовь Лопе къ народу и умѣніе изображать народъ, какъ коллективную личность, которая иногда играетъ роль героя драмы, напр. въ драмѣ „Овечій источникъ“. Любящему взгляду Лопе болѣе, чѣмъ взгляду какого бы то ни было поэта, была раскрыта народная душа. Лопе не упускаетъ ни малѣйшаго повода ввести въ свою драму простыхъ людей и нарисовать картину изъ ихъ быта; оттого его драмы изобилуютъ картинами народныхъ праздниковъ, игръ, полевыхъ работъ и сопровождающихъ ихъ народныхъ пѣсенъ и т. д. Вторая оригинальная черта Лопе — это введеніе побочной комической интриги, которая съ шутомъ воглавѣ (Gracioso) идетъ параллельно съ главной, пародируя ее. Хотя комическая интрига встрѣчается и у болѣе раннихъ драматурговъ, напр. у Торреса Нахарро, но только у Лопе шутъ представляетъ собою не комическую маску, но настоящее живое лицо. Громадный успѣхъ драмъ Лопе

объясняется еще, помимо драматическихъ достоинствъ, и прелестью его стиха. Чтобы нравиться высшему классу, онъ вставляетъ въ свои драмы сонеты въ итальянскомъ духѣ; чтобы снискать симпатіи народа, онъ употребляетъ народные размѣры и вводитъ въ свои пьесы народные романсы. Но въ особенности испанцы любили Лопе потому, что ни одинъ испанскій драматургъ, за исключеніемъ развѣ Кальдерона, не понялъ такъ хорошо духъ испанскаго народа, какъ онъ. Въ его драмахъ отражается ярко вся испанская жизнь со всѣми ея идеалами, симпатіями и антипатіями. То, что въ нашихъ глазахъ кажется недостаткомъ — именно преобладаніе національнаго элемента надъ универсальнымъ, общечеловѣческимъ, въ глазахъ испанца считалось главнымъ достоинствомъ пьесъ Лопе и обусловливало собою ихъ поразительный успѣхъ на испанской сценѣ. Испанскій религіозный фанатизмъ, испанское обоготвореніе королевской власти, которой приносились въ жертву всѣ родственныя и человѣческія чувства, даже самая честь, наконецъ, испанскій взглядъ на семейную честь и ея удовлетвореніе — всѣ эти мотивы кажутся намъ слишкомъ условными, слишкомъ мѣстными, и, благодаря присутствію этихъ мотивовъ въ драмахъ Лопе, онѣ, несмотря на свои художественныя достоинства, никогда не достигнутъ того общечеловѣческаго значенія, котораго достигли, напримѣръ, драмы Шекспира.

**Кальдеронъ.**

Кальдеронъ (1600—1681) былъ младшимъ современникомъ Лопе де Веги; онъ былъ юношей, когда послѣдній былъ въ зенитѣ своей славы. Историческое положеніе его было иное. Въ то время какъ Лопе засталъ испанскую драму почти въ хаотическомъ состояніи и долженъ былъ создать изъ ея пестрыхъ элементовъ художественное цѣлое, Кальдеронъ засталъ главныя формы драмы уже разработанными геніемъ своего предшественника, и ему ничего не оставалось болѣе, какъ придать уже существовавшимъ формамъ

болѣе художественную отдѣлку и наполнить ихъ болѣе глубокимъ содержаніемъ. Драматическія произведенія Кальдерона, за исключеніемъ его Autos sacramentales, можно раздѣлить на четыре класса: драмы *религіозныя, трагедіи,* драмы *философскаго* или *символическаго* содержанія и *комедіи.*

Лучшими изъ религіозныхъ драмъ Кальдерона считаются двѣ: *„Поклоненіе Кресту“* и *„Чудодѣйственный магъ“ (El Magico Prodigioso).* Въ первой изъ нихъ проводится мысль, что вѣра въ силу св. Креста достаточна для спасенія человѣка, какое бы злодѣйство онъ ни совершилъ. Сюжетъ своей другой знаменитой драмы Кальдеронъ заимствовалъ изъ легенды о св. Купріанѣ, въ основѣ которой лежитъ древнее восточное сказаніе о договорѣ человѣка съ дьяволомъ. На этомъ основаніи многіе критики называютъ героя пьесы испанскимъ Фаустомъ и даже пытаются его сравнивать съ Фаустомъ Гете. На самомъ дѣлѣ сравненіе это интересно не по сходству, а развѣ по противоположности. Испанскій Фаустъ томится жаждой любви, а не жаждой постигнуть тайны природы; глубоко-религіозный, онъ, въ противоположность Фаусту-скептику, стремится создать свое собственное представленіе о божествѣ, что̀ является уже шагомъ къ христіанству.

Въ основѣ трагедій Кальдерона лежатъ три чувства, одушевлявшія всякаго испанца его эпохи: честь, любовь и ревность, при чемъ верховнымъ чувствомъ является первая. Ни у одного народа чувство чести не достигало такого громаднаго развитія и такой экзальтаціи и не требовало себѣ такихъ ужасныхъ жертвъ, какъ въ Испаніи. Поэтому честь играетъ въ испанской драмѣ почти такую же роль, какъ судьба въ древней трагедіи. Подобно античному фатуму, она самовластно распоряжается судьбою людей и заставляетъ ихъ въ угоду своимъ условнымъ правиламъ подавлять въ себѣ человѣческія чувства и совершать ужасныя преступленія. Въ драмѣ Кальдерона

„*Врачъ своей чести*“ Донъ Гутьере, заподозрѣвъ жену въ измѣнѣ, велитъ врачу открыть ей жилу и заставляетъ ее истечь кровью. Этотъ возмутительный самосудъ одобряется королемъ подъ условіемъ, чтобы Донъ Гутьере женился на своей прежней невѣстѣ Леонорѣ, что̀ онъ и обѣщаетъ у не остывшаго еще трупа жены. Въ другой пьесѣ Кальдерона „*За тайное оскорбленіе—тайное мщеніе*“ ревнивый мужъ убиваетъ свою жену, зажигаетъ свой домъ и объявляетъ королю, что во время пожара жена его задохлась отъ дыма. Король отлично понимаетъ, въ чемъ дѣло, но вполнѣ одобряетъ такой способъ мщенія за оскорбленную честь. Въ пьесѣ „*Живописецъ собственнаго позора*“ мужъ убиваетъ измѣнившую ему жену и ея любовника, и родные ихъ не только одобряютъ это двойное убійство, но и выражаютъ готовность защищать убійцу.

Философскихъ или символическихъ драмъ у Кальдерона весьма немного, но одна изъ нихъ, „*Жизнь есть сонъ*“, пріобрѣла всемірную извѣстность. Что наша земная жизнь не больше, какъ краткая мечта или сонъ въ сравненіи съ реальностью вѣчной жизни,—объ этомъ неоднократно твердили какъ языческіе, такъ и христіанскіе моралисты, но только Кальдеронъ сумѣлъ воплотить эту мысль въ драму, богатую поэтическими достоинствами. Содержаніе ея слѣдующее. У короля польскаго Василія родился сынъ Сигизмундъ. Король велитъ лучшимъ мудрецамъ того времени составить гороскопъ новорожденному. Гороскопъ составленъ, но онъ приводитъ въ ужасъ короля. Предсказаніе гласитъ, что сынъ его, по совершеннолѣтіи, сдѣлается чудовищемъ жестокости и деспотизма, бичомъ страны и народа. Тогда королю приходитъ въ голову слѣдующая мысль: онъ распускаетъ слухъ о смерти сына, а между тѣмъ отправляетъ его въ уединенную башню въ лѣсу и тамъ держитъ его въ полномъ невѣдѣніи людей и всего окружающаго, а главное, своего

царскаго происхожденія. Такимъ образомъ царевичъ достигаетъ 17-лѣтняго возраста. Чувствуя приближеніе смерти, старый король хочетъ испытать справедливость предсказанія астрологовъ. Сигизмунду для этой цѣли даютъ сонное питье и coннaгo перевозятъ его изъ уединеннаго жилья во дворецъ. При его пробужденіи ему объявляютъ, что онъ — наслѣдникъ престола. Мало-по-малу начинаютъ сбываться предсказанія: принцъ обнаруживаетъ припадки ярости, деспотизма и жестокости. Отчаяніе короля не знаетъ предѣловъ. Онъ рѣшается опять прибѣгнуть къ тому же средству. Опять Сигизмунду даютъ сонное питье и усыпленнаго такимъ образомъ переносятъ въ тюрьму. Проснувшись, Сигизмундъ считаетъ, что все происшедшее съ нимъ было сномъ, и онъ начинаетъ горько задумываться надъ смысломъ всего этого. Къ нему приходятъ инсургенты, недовольные правленіемъ его отца, и предлагаютъ ему стать во главѣ ихъ партіи; онъ не сразу соглашается: все это ему кажется игрой его собственнаго воображенія. — Хотя пьеса лишена всякаго драматическаго движенія, но глубина ея идей, поэзіи, великолѣпные монологи Сигизмунда, въ которыхъ онъ описываетъ свое душевное состояніе, наконецъ, фантастическій колоритъ дѣйствія — все это произвело глубокое впечатлѣніе на нѣмецкихъ романтиковъ, которые считали ее, если не самой драматической, то самой глубокомысленной пьесой Кальдерона.

Едва ли не самый обширный отдѣлъ произведеній Кальдерона составляютъ комедіи „плаща и шпаги“. Самыя выдающіяся изъ нихъ: „*Домъ съ двумя выходами*“ и „*Дама-волшебница*“. Вся интрига первой пьесы основана на томъ, что домъ, гдѣ происходитъ дѣйствіе, выходитъ на двѣ улицы и имѣетъ съ каждой стороны особый входъ; а во второй — все основано на томъ, что въ комнатѣ молодого человѣка есть потайная дверь,

о существованіи которой онъ не подозрѣваетъ и изъ которой появляется для своихъ цѣлей дама, желающая его заинтересовать. Нужно удивляться искусству автора, сумѣвшаго на такихъ простыхъ мотивахъ построить сложное и запутанное дѣйствіе и провести всю эту путаницу къ желанному концу.

Какъ драматургъ, Кальдеронъ держался тѣхъ же взглядовъ на свою задачу, какъ и его предшественникъ. Для него, какъ и для Лопе де Веги, основнымъ принципомъ творчества было желаніе нравиться публикѣ. Для этой цѣли онъ готовъ былъ нарушить законы вѣроятности, перемѣшать вѣка и событія, пренебречь совѣтами Аристотеля и предписаніями Поэтики Горація. Воспользовавшись всѣмъ, что было сдѣлано его предшественниками въ области драматической композиціи, Кальдеронъ довелъ до совершенства форму драмы, но оставилъ неприкосновенной ея сущность. Уступая Лопе въ трагической силѣ, энергіи стиля и обрисовкѣ характеровъ, Кальдеронъ превосходитъ его въ сложности плана, обиліи идей и тонкой разработкѣ деталей. По искусству завязывать интригу, держать въ постоянномъ возбужденіи любопытство зрителя и поражать его эффектными сценами и неожиданной развязкой онъ не имѣетъ соперниковъ. Хотя драмы Лопе де Веги и Кальдерона одинаково національны, но несомнѣнно, что Кальдеронъ больше принималъ въ соображеніе не вкусы публики вообще, но вкусы придворнаго кружка и высшаго общества. Этимъ, главнымъ образомъ, объясняется однообразная утонченность его дикціи. Въ противоположность Шекспиру, который прежде всего старается заинтересовать зрителя характеромъ своего героя, а потомъ уже его судьбою, Кальдеронъ, въ большинствѣ случаевъ, повидимому, мало интересуется подобнымъ психологическимъ анализомъ. У него найдется не много характеровъ, у которыхъ, какъ у Шекспира, общее и типическое

гармонически сливается съ индивидуальнымъ. Всѣ его характеры можно свести къ нѣсколькимъ типамъ: ревниваго мужа, страдалицы-жены, нѣжнаго любовника, щекотливаго къ семейной чести брата, мужа, наперсника; всѣ они дѣйствуютъ въ извѣстныхъ положеніяхъ совершенно одинаково и даже говорятъ одинаково блестящимъ и поэтическимъ языкомъ. Кальдеронъ постоянно стремится перенести зрителя въ другой, болѣе роскошный и поэтическій, міръ, гдѣ все озарено ослѣпительнымъ блескомъ поэзіи, гдѣ самыя страсти гораздо грандіознѣе, чѣмъ въ дѣйствительности. Несмотря на преувеличенія и анахронизмы, основныя черты испанскаго народнаго характера ярко отражаются въ пьесахъ Кальдерона, который жилъ и чувствовалъ въ полнѣйшемъ созвучіи со своимъ народомъ. Эта сильная національная окраска препятствуетъ пьесамъ Кальдерона, какъ и пьесамъ его предшественника, занять такое же универсальное положеніе на европейской сценѣ, какое занимаютъ, напримѣръ, драмы Шекспира.

*Пособія для изученія испанской литературы въ эпоху Возрожденія.*

*Для общаго обозрѣнія:* Кирпичниковъ. Испанія и Португалія въ эпоху Возрожденія („Всеобщая исторія литературы" подъ редакціей Корша и Кирпичникова, т. III). — Тикноръ. Исторія испанской литературы. Пер. подъ редакціей Н. И. Стороженка. Т. II. М. 1886.

*По отдѣльнымъ вопросамъ:* Цомакіонъ. Сервантесъ („Жизнь замѣчательныхъ людей", изд. Павленкова). — Шепелевичъ. Жизнь Сервантеса и его произведенія. Т. I—II. Харьковъ и С.-Пб. 1901—1903. — Онъ же. Драматическое творчество Кальдерона („Историко-литературные этюды", I. С.-Пб. 1904). — Ковалевскій (М.). Народъ въ драмахъ Лопе де Веги („Въ память С. А. Юрьева". Сборникъ. М. 1891). — Петровъ. Очерки бытового театра Лопе де Веги. С.-Пб. 1901. — Стороженко (Н.). Философія Донъ-Кихота („Изъ области литературы". М. 1902).

*Переводы:* (Мендоза). Лазарильо де Тормесъ. С.-Пб. 1897. *Сервантесъ:* „Интермедіи" Сервантеса переведены А. Н. Островскимъ („Драматическіе переводы"); нѣкоторыя изъ его „новеллъ" — А. Кирпичниковымъ („Русскій Вѣстникъ" 1872 г., № 8), Шепелевичемъ („Вѣстникъ Ино-

странной Литературы“, августъ 1900 г. и „Подъ знаменемъ науки“. М. 1902) и др. Лучшій переводъ „Донъ-Кихота“ принадлежитъ г-жѣ М. Ватсонъ. С.-Пб. 1907 г. 2 тома. Изъ прежнихъ переводовъ пользуется извѣстностью переводъ Карелина въ 2 томахъ. *Лопе де Вега:* Юрьевъ. Испанскій театръ цвѣтущаго періода XVI и XVII вв. Ч. I. Лопе де Вега. „Наказаніе не мщеніе“. „Фуенте Овехуна“. М. 1877. — „Звѣзда Севильи“. Пер. Юрьева. М. 1887. —„Собака садовника“. Пер. Пятницкаго („Отеч. Зап.“ 1851). *Кальдеронъ:* „За тайное оскорбленіе тайное мщеніе“. Пер. Юрьева. („Бесѣды въ Обществѣ Любит. Росс. Словесности“, кн. III). — „Дама-волшебница“ („Артистъ“ 1891 г.).—Сочиненія Кальдерона. Пер. К. Бальмонта. В. I. „Чистилище св. Патрика“. М. 1899. В. II. Философскія и героическія драмы. М. 1902.— „Жизнь есть сонъ“. Пер. К. Петрова. С.-Пб. 1897.—Кальдеронъ („Библіотека европейскихъ классиковъ“, изд. Чуйко, С.-Пб. 1884).

# Отдѣлъ третій: Литература новаго времени.

## I. Французская литература XVII в.

### 1. Ложноклассическая трагедія.

**Плеяда.** Какъ и въ другихъ странахъ, такъ и во Франціи эпоха Возрожденія дала драмѣ новые образцы, облекла драматическія произведенія въ новыя и болѣе совершенныя въ художественномъ отношеніи формы. Въ половинѣ XVI в. появилась во Франціи цѣлая школа гуманистовъ-поэтовъ, извѣстная подъ именемъ Плеяды. Школа эта ставила своей главной задачей усвоить французской поэзіи поэтическія формы, выработанныя классической древностью. Во главѣ ея стояли: Пьеръ де Ронсаръ, перепробовавшій себя во всѣхъ поэтическихъ формахъ, завѣщанныхъ древностью — одѣ, посланіи, сатирѣ и эпической поэмѣ, и Іоахимъ дю Беллэ, теоретикъ школы, который въ своей „*Защитѣ и прославленіи французскаго языка*“ отзывается съ презрѣніемъ о старинномъ французскомъ театрѣ и призываетъ своихъ товарищей водворить во Франціи трагедіи и комедіи въ античномъ смыслѣ. На этотъ призывъ откликнулся послѣдователь Ронсара, юный Жодель, написавшій трагедію „*Плѣнная Клеопатра*“, которая была разыграна членами Плеяды въ присутствіи короля и двора (1552 г.), при чемъ роль Клеопатры игралъ самъ авторъ. Громадный успѣхъ „Клеопатры“ въ высшихъ сферахъ показываетъ, что она вполнѣ удовле-

творяла вкусамъ образованнаго общества во Франціи. Написанная въ строго-античномъ духѣ съ хоромъ, вѣстникомъ и соблюденіемъ трехъ единствъ (мѣста, времени и дѣйствія), „Клеопатра“ Жоделя положила начало той псевдоклассической формѣ трагедіи, которая впослѣдствіи достигла своего апогея подъ перомъ Корнеля, Расина и Вольтера.

**Корнель.**

Въ первой половинѣ XVII в. на драматическомъ горизонтѣ появилось новое яркое свѣтило Пьеръ Корнель (1606—1684), произведенія котораго устанавливаютъ типъ французскихъ ложноклассическихъ трагедій. Корнелю пришлось начать свою литературную дѣятельность въ эпоху Ришельё, когда основанная имъ и проникнутая античными традиціями академія была законодательницей вкуса и критики. Она строго слѣдила за тѣмъ, чтобы драма имѣла античный характеръ — съ хорами и вѣстниками, чтобы въ ней соблюдались пресловутыя три единства. Начавъ свое поприще съ комедій, Корнель въ 1637 г. поставилъ на сцену своего „*Сида*“. И по своему сюжету, и по его обработкѣ пьеса Корнеля имѣла мало общаго съ современными ей трагедіями и была осуждена Академіей, какъ литературная ересь. Но хотя академическій педантизмъ и осудилъ „Сида“, публика его приняла съ восторгомъ. Тѣмъ не менѣе приговоръ Академіи подѣйствовалъ на Корнеля подавляющимъ образомъ, и онъ три года провелъ въ мукахъ сомнѣнія насчетъ будущаго направленія своей дѣятельности; наконецъ, когда въ 1640 г. появилась его трагедія „*Горацій*“, всѣ увидѣли, что онъ добровольно отказался отъ своей художественной самостоятельности, чтобы итти по дорогѣ, указанной Аристотелемъ и Академіей. Всѣ послѣдующія его трагедіи написаны въ ложноклассическомъ стилѣ; сюжеты ихъ, за исключеніемъ „*Поліевкта*“, по большей части заимствованы изъ классической исторіи или легенды („*Цинна*“, „*Помпей*“, „*Эдипъ*“ и др.); если же

иногда онъ обрабатываетъ сюжетъ романтическій (напр. *„Донъ Санчо Арагонскій“*), то дѣлаетъ это въ духѣ классическомъ. Подъ конецъ своей литературной дѣятельности Корнель сдѣлался даже теоретикомъ ложноклассической драмы и написалъ нѣсколько разсужденій, въ которыхъ высказалъ свой взглядъ на задачу трагедіи и на Піитику Аристотеля. Главная цѣль этихъ разсужденій — оправдать тотъ родъ трагедій, въ которыхъ онъ прославился, т.-е. трагедію героическую съ ея превышающими дѣйствительность героями и тремя единствами.

Лессингъ въ своей „Гамбургской драматургіи“, разобравъ подробно „Родогюну“ Корнеля, произноситъ суровый приговоръ надъ всей его драматической дѣятельностью. Приговоръ этотъ въ настоящее время не раздѣляется вполнѣ даже нѣмецкою критикою, которая сумѣла стать по отношенію къ Корнелю на историческую точку зрѣнія и указала на существенныя заслуги, оказанныя Корнелемъ французской драмѣ. Отличительная черта трагическаго стиля Корнеля — его героизмъ. Всѣ его герои одушевлены либо героическими идеями, либо свойственными герою страстями. Корнель любилъ героизмъ даже въ преступленіи. Чуждый всего изнѣженнаго, онъ изгналъ изъ своихъ драмъ любовь, какъ главный мотивъ дѣйствія, потому что считалъ эту страсть несвойственной героической натурѣ и до нѣкоторой степени даже унижающей ее. Корнель прекрасно понималъ, что жизненный нервъ всякаго драматическаго дѣйствія заключается во внутреннемъ конфликтѣ, и во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда ему приходилось изображать эти конфликты, онъ обнаруживаетъ замѣчательный драматическій талантъ. Важнѣйшимъ недостаткомъ трагедій Корнеля является его неумѣнье создать живыя лица, въ которыхъ типическое сливалось бы съ индивидуальнымъ, какъ это происходитъ, напр., у Шекспира. Герои Корнеля — это олицетворенія различныхъ идей или страстей, и потому, по большей

части, они не производятъ иллюзіи. Что касается формы Корнелевой трагедіи, то ея бездушная правильность и бѣдность ея перипетій были результатомъ господства ложноклассической теоріи драмы съ ея неизбѣжными единствами, а ея риторическій характеръ объясняется вліяніемъ трагедій, приписываемыхъ Сенекѣ, на которыхъ воспитались всѣ драматурги, современные Корнелю, да и самъ Корнель. Построенная по античному образцу, французская трагедія не изображала *исторію* потрясеннаго страстью человѣческаго духа, какъ шекспировскія драмы, но драматизировала только *одинъ моментъ*, кризисъ, бывшій результатомъ этого потрясенія. Отсюда — требованіе сосредоточенности и строгаго соблюденія единства дѣйствія.

**Буало.**

Чтобы понять вполнѣ ложноклассическую трагедію и ложноклассическую поэзію вообще, нужно ее изучать въ связи съ „*Піитикой*“ (*L'art poëtique*) Б у а л о, служившей долгое время критеріемъ, которымъ опредѣлялись достоинства поэтическаго произведенія во Франціи. „Піитика“, вышедшая въ свѣтъ въ 1674 г., имѣла громадное вліяніе также и въ Англіи, Германіи и даже у насъ, въ Россіи. Она основана, главнымъ образомъ, на „De arte poëtica“ Горація и написана въ подражаніе ему стихами. Хотя стихотворная форма была несовсѣмъ удобна для систематическаго изложенія поэтическихъ теорій, но благодаря ей Буало долженъ былъ быть необыкновенно точенъ въ своихъ опредѣленіяхъ поэтическихъ родовъ и формъ, и его опредѣленія, облеченныя въ звучные стихи, легче удерживались въ памяти. Выборъ такого авторитета, какъ Горацій, объясняется его изяществомъ, здравымъ смысломъ, чувствомъ мѣры — качествами, которыя наиболѣе подходили къ уравновѣшенной, разсудочной и изящной натурѣ самого Буало. Надъ составленіемъ своей „Піитики“, состоящей изъ четырехъ пѣсенъ, Буало трудился около пяти лѣтъ, такъ что на каждую пѣсню приходилось болѣе года размышленія, труда и отдѣлки. Первая часть заклю-

чаетъ въ себѣ введеніе, въ которомъ Буало излагаетъ общіе принципы поэтическаго творчества и перечисляетъ недостатки стиля: низменный тонъ, напыщенность и грубый комизмъ. По его мнѣнію, форма и стиль — главное въ поэзіи, ибо самая благородная и возвышенная мысль не можетъ произвести впечатлѣнія, если оскорбленъ слухъ. Пѣсня заключается наставленіемъ поэтамъ работать долго и прилежно надъ своимъ стилемъ, чтобы сдѣлать его похожимъ на чистый ручей, струящійся посреди покрытаго цвѣтами луга. Во второй части Буало переходитъ къ разсмотрѣнію отдѣльныхъ поэтическихъ видовъ и излагаетъ теорію идилліи, элегіи, оды, сатиры. Третья пѣснь посвящена трагедіи, эпопеѣ и комедіи. Излагая теорію трагедіи, Буало сильно настаиваетъ на соблюденіи трехъ единствъ. Въ ученіи о цѣли трагедіи онъ слѣдуетъ Аристотелю и, нѣсколько видоизмѣняя его основное положеніе, требуетъ, чтобы трагедія возбуждала страхъ или сострадание. Аристотелю онъ обязанъ также правиломъ, въ силу котораго герой трагедіи не долженъ быть безупреченъ, долженъ имѣть какую-нибудь слабость, которая и ведетъ его къ гибели. Не мало онъ въ этой пѣснѣ обязанъ и Горацію. У него онъ заимствовалъ предписаніе избѣгать на сценѣ чего-нибудь невѣроятнаго, изображать героя сообразно его традиціонному характеру и придавать каждой страсти свойственный ей языкъ. Послѣ краткаго очерка исторіи комедіи Буало излагаетъ ея теорію, при чемъ ставитъ для комическаго писателя главнымъ правиломъ тщательное изученіе и правдивое изображеніе человѣческой природы. Заимствуя у Горація извѣстную характеристику возрастовъ, онъ требуетъ, чтобы писатель въ своихъ характеристикахъ сообразовался съ возрастомъ героя, чтобы онъ, напр., не заставлялъ юношу брюзжать, какъ старика. Заповѣдуя драматургу изученіе дѣйствительности, Буало ограничиваетъ сферу изученія только дворомъ и городомъ (Etudiez la cour et connoissez la ville),

которые одни могутъ дать образцы хорошаго тона. Въ четвертой и послѣдней пѣснѣ Буало говоритъ о высокомъ и просвѣтительномъ значенiи поэзiи и о томъ, что поэтъ долженъ имѣть въ виду идеальныя цѣли — славу, удивленiе и восторгъ современниковъ, а не матерiальныя выгоды, самая мысль о которыхъ унижаетъ искусство.

Разсматриваемая въ цѣломъ, „Пiитика" Буало имѣетъ весьма важное значенiе, какъ самое полное и точное выраженiе ложноклассической теорiи. Впрочемъ, въ числѣ идей Буало есть не мало такихъ, которыя до сихъ поръ не утратили своей свѣжести. Таково, напр., его замѣчанiе, что ясности слога нельзя достигнуть безъ ясности мысли, что истинный источникъ поэзiи — потрясенное чувствомъ сердце, что писатель только тогда можетъ насъ растрогать, когда растроганъ самъ. Произведенiе Буало заключается восторженнымъ гимномъ Людовику XIV, одобренiе котораго сообщило его произведенiю особое значенiе.

## 2. Писатели первой половины XVII в.

Отъ Буало, любимца Людовика XIV, естественно перейти къ литературѣ эпохи великаго короля, которая обнимаетъ собою всю вторую половину XVII в. и переходитъ даже въ XVIII в.; но предварительно надо бросить взглядъ на первую половину XVII в., которая заключаетъ въ себѣ сѣмена того, что расцвѣло пышнымъ цвѣтомъ въ эпоху Людовика XIV.

**Малербъ.**

Знаменитѣйшимъ поэтомъ первой половины XVII в. былъ Малербъ. Буало видитъ главную заслугу Малерба въ томъ, что онъ первый изъ французскихъ поэтовъ далъ въ своихъ стихотворенiяхъ почувствовать прелесть и музыкальность ритма. И это совершенно справедливо. Малербъ не принадлежалъ къ тѣмъ поэтическимъ натурамъ, которыя любятъ уноситься на крыльяхъ вдохновенiя, забывая все окружающее, но онъ обладалъ поэтическимъ чув-

ствомъ и мастерски владѣлъ стихомъ, хотя послѣдній не такъ-то легко давался ему. Хотя онъ писалъ по заказу, воспѣвая вначалѣ Генриха IV, а потомъ Ришельё, но онъ довелъ французскій стихъ до того совершенства, до какого никто до него не доходилъ. Но этого мало: будучи строгимъ пуристомъ по отношенію къ языку, онъ изгналъ изъ него много словъ и оборотовъ, введенныхъ поэтами Плеяды, но противныхъ духу французскаго языка. Говорятъ, что на смертномъ одрѣ онъ поправилъ грамматическую ошибку причащавшаго его священника, и когда послѣдній замѣтилъ, что теперь не время заниматься такими пустяками, Малербъ отвѣтилъ, что онъ до самой смерти желаетъ отстаивать чистоту французскаго языка. Но, несмотря на это смѣшное увлеченіе, не должно закрывать глаза на истинное значеніе Малерба. Онъ много способствовалъ выработкѣ французскаго языка не только поэтическаго, но и прозаическаго. У современныхъ ему поэтовъ мы тщетно будемъ искать такой точности, силы и такой художественной простоты; ни одного неловкаго эпитета, ни одного напыщеннаго выраженія, ни одной форсированной метафоры. Немудрено поэтому, что поэтическій стиль Малерба сдѣлался образцомъ для всѣхъ послѣдующихъ поэтовъ.

**Романъ.** Параллельно съ обновленіемъ лирической поэзіи начинается обновленіе и въ сферѣ повѣствовательной литературы. На смѣну устарѣвшему рыцарскому роману является нѣсколько новыхъ формъ: романъ пастушескій, романъ героическій, романъ психологическій, романъ сатирическій и романъ реальный. Пастушескій романъ во Франціи возникъ подъ вліяніемъ итальянскихъ („Аркадія“ Саннаццаро) и испанскихъ („Діана“ Монтемайора) образцовъ. Лучшей представительницей пастушескаго романа во Франціи была *„Астрея“* Онорѐ д'Юрфѐ; имя героя этого романа Селадонъ сдѣлалось нарицательнымъ именемъ галантнаго кавалера. Важная роль, которая пре-

доставлена женщинѣ въ романѣ д'Юрфè, заставляетъ уже предчувствовать царство салоновъ, которое настанетъ скоро. Знаменитѣйшимъ изъ этихъ салоновъ былъ салонъ маркизы де-Рамбулье. Вокругъ прекрасной хозяйки собирался въ первой половинѣ XVII в. изящный свѣтскій и литературный кружокъ, дававшій тонъ всему высшему обществу Парижа и оказавшій значительное вліяніе и на литературу, такъ какъ въ числѣ посѣтителей его были Малербъ, Бальзакъ, Вуатюръ и др. Разговаривали обо всемъ: затрогивались поочередно новости политическія, общественныя и литературныя; кто-нибудь изъ мужчинъ приносилъ сонетъ или мадригалъ, который подвергался разбору присутствующихъ; возраженія высказывались такимъ любезнымъ тономъ, что самый самолюбивый авторъ не могъ обидѣться. Вообще тонъ, господствовавшій въ салонѣ Рамбулье, былъ самый изящный и галантный. Дамы не иначе называли другъ друга, какъ „ma chère“, откуда произошло прозвище „les précieuses“, не имѣвшее вначалѣ комическаго смысла. Несомнѣнно, что литература обязана салону M-me де-Рамбулье очищеніемъ языка отъ пошлыхъ выраженій и облагороженіемъ вкуса; но также несомнѣнно и то, что стремленіе къ изяществу рѣчи мало-по-малу превратилось въ манерность и кокетничанье изысканными выраженіями, которое было осмѣяно Мольеромъ въ его комедіи „Смѣшныя жеманницы“ (Les Précieuses ridicules).

**Скюдери.**

На почвѣ искусственнаго салоннаго тона, который господствовалъ въ отелѣ г-жи Рамбулье, возникли романы M-lle де Скюдери, которая въ молодости была постоянной посѣтительницей отеля, а подъ старость открыла свой собственный салонъ. Знаменитѣйшими изъ ея романовъ были *„Великій Киръ“ (Le Grand Cyrus)* и *„Клелія“ (Clélie ou histoire romaine)*, каждый въ десяти томахъ. Хотя по заглавію эти романы похожи на историческіе, но въ нихъ такъ же мало историческаго, какъ въ пастушескомъ ро-

манѣ д'Юрфѐ. Подъ древнеперсидскими и римскими именами писательница выводитъ своихъ современниковъ, которые говорятъ изящнымъ и искусственнымъ языкомъ отеля Рамбулье. Романы эти были въ большой модѣ; даже Парижская академія назначила ихъ автору первую премію за краснорѣчіе. Такъ продолжалось дѣло до тѣхъ поръ, пока Буало не нанесъ имъ смертельнаго удара въ одной изъ своихъ сатиръ, причисливъ ихъ къ разряду тѣхъ ложныхъ произведеній, которыми могутъ восхищаться только провинціалы.

**Лафайетъ.** Попытку придать салонному роману психологическую основу мы замѣчаемъ въ произведеніяхъ г-жи де-Лафайетъ. Предпринятая ею реформа состоитъ въ томъ, что она значительно сократила элементъ авантюры въ пользу элемента психологическаго; кораблекрушенія, похищенія, поединки отходятъ у нея на задній планъ и занимаютъ гораздо меньше мѣста, чѣмъ анализъ страстей и характеровъ. Фабулу ея лучшаго романа „*La Princesse de Clèves*“ можно разсказать въ нѣсколькихъ словахъ. Героиня романа, молодая и прекрасная женщина, выходитъ замужъ безъ любви. Она случайно встрѣчается съ герцогомъ Немуромъ и влюбляется въ него. Долгое время она боялась сознаться самой себѣ во всемогущемъ чувствѣ, охватившемъ ея сердце. Она борется съ собой, чувствуетъ жгучіе укоры совѣсти и, чтобы не встрѣчаться съ Немуромъ, уѣзжаетъ въ деревню. Она признается мужу въ своей любви къ герцогу. Ложная вѣсть о свиданіи жены съ герцогомъ такъ поражаетъ Mr. de Clèves, что онъ заболѣваетъ горячкою и умираетъ. Героиня еще больше страдаетъ, обвиняетъ себя въ смерти мужа, отказывается отъ счастья съ Немуромъ и хоронитъ себя навсегда въ монастырѣ. Высшее общество, выведенное въ романахъ г-жи де-Лафайетъ, является въ самомъ привлекательномъ свѣтѣ, и если въ этомъ она, воспитанная въ салонѣ г-жи Рамбулье, нѣсколько отсту-

пила отъ жизненной правды, то за ней во всякомъ случаѣ остается заслуга постановки романа на почву психологическую.

Скарронъ.

Говоря объ эволюціи французскаго романа, нельзя пройти молчаніемъ „*Комическій романъ*“ (Roman comique) Скаррона, который является такимъ же новаторомъ въ области романа, какъ и г-жа де-Лафайетъ. Въ первой половинѣ XVII в. французская литература была наполнена сентиментальными героическими и пастушескими романами, герои которыхъ утонченно и манерно выражали свои чувства. Въ этихъ салонныхъ герояхъ нѣтъ ни типичности, ни жизненной правды, а отъ ихъ рѣчей вѣетъ чѣмъ-то дѣланнымъ и искусственнымъ. И вдругъ среди этой толпы нарядныхъ пастушковъ и селадоновъ появляются настоящія живыя лица съ рѣзко очерченными характерами, отъ которыхъ такъ и вѣетъ жизнью и правдой. Таково было впечатлѣніе, произведенное на публику вышедшею въ 1651 г. первою частью романа Скаррона. Современныя свидѣтельства говорятъ, что публика тотчасъ же повернулась спиной къ сентиментальнымъ и пастушескимъ романамъ и принялась за чтеніе романа Скаррона, который имѣлъ громадный успѣхъ. Героевъ своего романа авторъ взялъ не изъ высшаго общества, которое разучилось говорить естественнымъ языкомъ, а изъ подонковъ общества, изъ среды провинціальныхъ актеровъ. Въ „Комическомъ романѣ“ разсказывается исторія одной странствующей труппы актеровъ, которая разъѣзжала по Франціи въ своемъ громадномъ, наполненномъ разными театральными принадлежностями, фургонѣ. На верху фургона возсѣдаетъ красавица-актриса, а рядомъ идетъ актеръ, одѣтый въ фантастическій костюмъ, съ ружьемъ на плечѣ и длинной шпагой. Въ романѣ выведено нѣсколько типовъ актеровъ и актрисъ, которые очерчены мастерски. Громадный успѣхъ романа Скаррона показываетъ, что на ряду съ романомъ пастушескимъ

и героическимъ, рисующимъ идеальныя стороны жизни, нарождался новый родъ романа, проникнутый реализмомъ и жизненной правдой.

Романъ Скаррона, изобилующій типами и сценами, выхваченными изъ жизни, служитъ естественнымъ переходомъ къ реально-бытовому роману. Главными представителями реальнаго романа во Франціи въ XVII в. были Сорель и Фюретьеръ. Сорель оставилъ два романа: „*Комическая Исторія Франсіона*“ (Histoire comique de Francion) и „*Сумасшедшій пастухъ*“ (Le Berger extravagant). Первый романъ Сореля построенъ по образцу испанскихъ плутовскихъ новеллъ (novela picaresca). Содержаніе романа составляетъ автобіографія героя, молодого человѣка хорошей фамиліи, но страшнаго шелопая, который попадаетъ въ Парижъ и знакомится съ разнаго рода людьми: разными развратниками, шарлатанами, адвокатами, судьями, педантами, распутными женщинами; онъ пробуетъ жить литературнымъ трудомъ, голодаетъ, нерѣдко попадаетъ изъ моднаго салона въ грязную таверну и обратно, потомъ странствуетъ по провинціи, испытываетъ самыя разнообразныя приключенія, пока не женится наконецъ на итальянской маркизѣ. Литературное значеніе „Франсіона“ состоитъ въ томъ, что это былъ первый по времени реальный романъ во Франціи, представлявшій первую, хотя нѣсколько карикатурную картину французскаго общества въ половинѣ XVII в. Объ успѣхѣ романа можно судить по тому, что онъ выдержалъ до конца вѣка около 60 изданій. Успѣху его не мало способствовало то обстоятельство, что публика подъ псевдонимами узнавала личности тогдашнихъ литературныхъ знаменитостей: Бальзака, Буаробера и др. Другой романъ Сореля „Сумасшедшій пастухъ“ — явное подражаніе „Донъ-Кихоту“. „Я не могу долѣе выносить, — говоритъ авторъ въ предисловіи, — существованія глупыхъ людей, воображающихъ, будто ихъ романы даютъ имъ право

причислять себя къ числу людей, одаренныхъ изящнымъ вкусомъ (beaux esprits)". Такими глупцами авторъ считаетъ не только сочинителей пастушескихъ романовъ, но также всѣхъ тѣхъ, кто покидаетъ реальную почву и витаетъ въ фантастическихъ сферахъ. „Я желалъ бы,— говоритъ авторъ,—чтобы моя книга была могилой подобнаго рода нелѣпостей". Судя по этому, можно предполагать, что романъ Сореля будетъ чисто литературной сатирой; но это несправедливо, ибо авторъ на ряду съ литературными нелѣпостями касается многихъ соціальныхъ уродствъ, осмѣиваетъ пороки и чудачества своихъ современниковъ. Романъ Сореля построенъ по плану романа Сервантеса. Подобно тому какъ Донъ-Кихотъ, начитавшись рыцарскихъ романовъ и вообразивши себя странствующимъ рыцаремъ, отправляется на свои курьезные подвиги, такъ герой романа Сореля, нѣкто Луи, сынъ почтеннаго торговца шелковыми матеріями, подъ вліяніемъ чтенія „Астреи", воображаетъ себя пастушкомъ, покидаетъ отцовскій домъ, одѣвается въ платье пастуха, окрещиваетъ себя Лизисомъ и пасетъ стадо на берегахъ Сены, въ окрестностяхъ Сенъ-Клу.

**Фюретьеръ.** Второй представитель реально-бытового романа во Франціи, Фюретьеръ, въ своихъ произведеніяхъ сознательно преслѣдовалъ реально-сатирическія цѣли. Чтобы достигнуть этихъ цѣлей, нужно, по мнѣнію Фюретьера, выраженному въ предисловіи къ его „*Буржуазному роману*" (Le Roman bourgeois), писать такъ, чтобы читатель въ лицахъ романа тотчасъ узнавалъ людей, которыхъ онъ видитъ каждый день. Изъ первыхъ словъ автора видно, что онъ не захочетъ идти по избитымъ дорогамъ, а постарается быть оригинальнымъ. Вмѣсто ухищреній, обыкновенно употребляемыхъ романистами, наполняющими свой разсказъ невѣроятными приключеніями героевъ, авторъ имѣетъ въ виду разсказать нѣсколько любовныхъ исторій, происходившихъ между

лицами, которыхъ нельзя даже назвать героями или героинями. „Мои герои, — говоритъ авторъ въ началѣ романа, — не пойдутъ во главѣ армій, завоевывающихъ государства; это люди средняго класса, мирно идущіе по обыкновенному пути. Одни изъ нихъ будутъ прекрасны, другіе безобразны; одни — умны, другіе — глупы, и эти послѣдніе, повидимому, составляютъ большинство, но это не значитъ, однако, чтобы люди самаго высшаго полета не могли узнать себя въ нихъ“. Таковы герои „Буржуазнаго романа“. Романъ Фюретьера отражаетъ въ себѣ важный фактъ культурной жизни Франціи — возвышеніе буржуазіи. Умиротвореніе страны Ришелье, пагубное для аристократовъ, потому что превратило ихъ изъ вождей партій въ простыхъ дворянъ, было очень выгодно для буржуазіи. Покровительствуемая государственной властью, относившейся подозрительно къ недавно бунтовавшей знати, буржуазія втирается всюду — и въ магистратуру, и въ администрацію, и въ литературу. Сенъ-Симонъ приходитъ въ негодованіе, что министерскіе портфели, бывшіе въ прежнее время привилегіей высшаго сословія, попали въ руки людей буржуазнаго происхожденія. Въ этой борьбѣ двухъ классовъ литература XVII в. стояла на сторонѣ знати, какъ класса болѣе образованнаго и любившаго литературу. Свои антибуржуазныя тенденціи Фюретьеръ высказываетъ во многихъ мѣстахъ романа. Разсматриваемый съ художественной точки зрѣнія, романъ Фюретьера представляетъ рядъ жанровыхъ картинокъ, написанныхъ съ большой силой и съ большимъ количествомъ деталей. Нигдѣ буржуазная жизнь XVII в. не была описана съ такой обстоятельностью. Къ достоинствамъ романа слѣдуетъ отнести мастерское сліяніе точнаго, детальнаго разсказа и самой тонкой и злой сатиры. Характеры очерчены въ общемъ ярко и правдиво, хотя краски положены слишкомъ густо и нерѣдко портретъ переходитъ въ карикатуру.

**Паскаль.**

Знаменитѣйшимъ писателемъ первой половины XVII в. былъ Блезъ Паскаль (1623—1662 гг.). Кромѣ сочиненій чисто научнаго содержанія онъ оставилъ два сочиненія: *„Письма къ провинціалу“* (Les provinciales) и *„Мысли о религіи“* (Pensées sur la réligion), которыя доставили ему громадную извѣстность. Первое написано въ эпоху ожесточенной полемики іезуитовъ съ послѣдователями секты янсенистовъ, жившихъ въ Поръ-Рояльскомъ монастырѣ. Іезуиты торжествовали: имъ удалось добиться осужденія янсенистовъ конгрегаціей, назначенной папою Иннокентіемъ X. Оставалось еще Сорбоннѣ произнести свое слово, и тогда самый Поръ-Рояль былъ бы, вѣроятно, немедленно закрытъ. Паскаль, сочувствовавшій янсенистамъ и находившійся въ дружественныхъ отношеніяхъ съ главою ихъ, Арно, рѣшился выступить на ихъ защиту. Окинувъ взглядомъ поле битвы, Паскаль сразу понялъ, что янсенисты, навѣрное, проиграютъ дѣло, если будутъ вращаться въ сферѣ теологическихъ тонкостей, непонятныхъ большинству публики; вслѣдствіе этого онъ перенесъ вопросъ на болѣе широкую и понятную почву нравственныхъ принциповъ и отдалъ процессъ между янсенистами и іезуитами на судъ общественной совѣсти. Онъ мастерски разоблачилъ казуистику іезуитовъ, онъ предалъ позору ихъ гибкую и безчестную мораль, всегда готовую оправдать всѣ средства для достиженія цѣли. Борьбу янсенистовъ съ іезуитами онъ изобразилъ какъ борьбу истины съ насиліемъ, свободы съ деспотизмомъ, нравственныхъ принциповъ съ безсердечнымъ и безпринципнымъ эгоизмомъ. Въ заключеніе Паскаль обращается съ краснорѣчивымъ воззваніемъ къ парижскому парламенту и умоляетъ его защитить религіозную свободу во Франціи. Впечатлѣніе, произведенное „Письмами“ Паскаля на общество, было потрясающее. Все, что было лучшаго и благороднаго въ его средѣ, обратило свое сочувствіе къ гонимымъ янсенистамъ, и съ этихъ поръ

имя іезуитовъ становится синонимомъ лицемѣрія, нетерпимости и лжи. Іезуиты пробовали было вступить въ полемику со страшнымъ противникомъ, но ихъ „Апологія казуистовъ“ (Apologie des casuistes) не имѣла успѣха, и, что̀ всего хуже, само духовенство исходатайствовало у папы ея запрещеніе.

По смерти Паскаля, въ Поръ-Роялѣ въ его комнатѣ нашли нѣсколько связокъ различныхъ отрывковъ религіозно-нравственнаго содержанія, извѣстныхъ подъ именемъ его „Мыслей“. Послѣ блестящаго успѣха своихъ „Писемъ“ Паскаль въ Поръ-Рояльскомъ уединеніи предался молитвѣ и религіознымъ размышленіямъ и мало-по-малу сдѣлался настоящимъ аскетомъ. Одна мысль всецѣло наполняла его душу — что̀ будетъ съ нимъ послѣ смерти? Вѣра отвѣчала ему на этотъ вопросъ, но только ему лично; онъ зналъ, что на свѣтѣ есть много скептиковъ и невѣрующихъ, ему хотѣлось открыть глаза невидящимъ, убѣдить сомнѣвающихся, пристыдить гордыхъ своимъ разумомъ. Съ этой цѣлью онъ и задумалъ сочиненіе о религіи, отрывки котораго дошли до насъ въ его „Мысляхъ“. Прежде всего Паскаль удивляется равнодушію человѣка передъ страшною загадкой его существованія, къ разрѣшенію которой, повидимому, должны быть направлены всѣ его силы. Ибо, въ самомъ дѣлѣ, что такое человѣкъ, какъ не соединеніе самыхъ неразрѣшимыхъ противорѣчій? Это въ одно и то же время и самое великое, и самое ничтожное изъ существъ; онъ постигаетъ своимъ разумомъ глубочайшія тайны природы, и достаточно порыва вѣтра, чтобы потушить навсегда свѣточъ его жизни. Все, что ни задумываетъ человѣкъ, показываетъ въ одно и то же время и силу его мысли, и слабость ея, потому что на каждомъ шагу умъ его наталкивается на непреодолимыя преграды. Незначительный срокъ времени отмѣренъ для его жизни, и этотъ краткій промежутокъ онъ не умѣетъ употребить

съ пользою и заняться единымъ на потребу. Вслѣдствіе этого онъ всѣми силами старается забыться, забавляетъ себя игрой, охотой, политикой и такимъ образомъ убиваетъ свое время, пока оно въ свою очередь не убьетъ его. Такъ проходитъ вся жизнь человѣка. А между тѣмъ въ человѣкѣ не перестаютъ жить инстинкты великаго и божественнаго. Человѣкъ несчастенъ и слабъ, человѣкъ вѣчно страдаетъ, но онъ знаетъ, что онъ страдаетъ, и въ этомъ его величіе; какъ онъ ни слабъ, но онъ управляетъ вселенной, лишенной этого сознанія; онъ умираетъ, но онъ знаетъ, что за гробомъ онъ найдетъ разрѣшеніе той загадки, которая не давала ему покоя въ жизни. Итакъ, величіе и ничтожество — вотъ два главные пункта, до которыхъ, по мнѣнію Паскаля, достигаетъ ежечасно натура человѣка. Какъ же объяснить это противорѣчіе? Какъ примирить такое величіе съ такимъ ничтожествомъ? Прежде, чѣмъ дать свое объясненіе, Паскаль приводитъ объясненіе загадки человѣческаго существованія, предложенное стоиками и скептиками. Указавъ на ихъ односторонность, Паскаль утверждаетъ, что только одно христіанство можетъ разъяснить это противорѣчіе, ибо христіанство учитъ, что до грѣхопаденія человѣкъ находился въ состояніи невинности и совершенства, слѣды котораго сохранились до сихъ поръ въ стремленіи человѣка къ идеалу. По грѣхопаденіи умъ человѣка помутился, воля сдѣлалась настолько слабой, что она не можетъ стремиться къ совершенству безъ участія божественной благодати. Вотъ почему столько противорѣчій заключено въ природѣ человѣка. Вотъ почему онъ великъ и ничтоженъ въ одно и то же время. Такимъ образомъ, христіанство является единственной гипотезой, способной разрѣшить загадку человѣческаго существованія, и въ этомъ доказательство его истинности, какъ религіи. Кромѣ доказательства истинности христіанства „Мысли“

Паскаля заключаютъ въ себѣ массу глубочайшихъ наблюденій надъ жизнью и людьми, и притомъ выраженныхъ такимъ слогомъ, что легко удерживаются въ памяти. Стараясь опредѣлить сущность человѣческой природы, Паскаль долженъ былъ невольно сдѣлаться моралистомъ, и высказанныя имъ мысли о человѣкѣ вообще составляютъ едва ли не половину всѣхъ его „Pensées“ *).

Подобно тому, какъ въ древней трагедіи одинъ говоритъ за весь хоръ, выражая общія всѣмъ хоревтамъ чувства, такъ и въ исторіи изрѣдка появляются люди, носящіе на себѣ бремя общей скорби и въ силу этого получающіе право говорить за все человѣчество. Къ числу такихъ избранниковъ нужно отнести и Паскаля. Его „Мысли“ будутъ безсмертны, пока загадка человѣческаго существованія не будетъ разрѣшена, пока каждый изъ насъ не перестанетъ видѣть въ его словахъ болѣе сильное выраженіе того, что смутно бродитъ въ нашей собственной душѣ.

### 3. Писатели эпохи Людовика XIV.

Вторая половина XVII в. обыкновенно называется эпохой Людовика XIV, самостоятельное правленіе котораго началось съ 1661 г. и продолжалось болѣе полувѣка (до 1715 г.). Эпоху эту, прославленную именами Мольера, Лафонтена, Буало, Расина и др., принято называть

---

*) Вотъ нѣсколько такихъ мыслей, поражающихъ своей глубиной и силой выраженія: Люди часто смѣшиваютъ свое воображеніе со своимъ сердцемъ и считаютъ себя обращенными съ той минуты, какъ только начинаютъ думать объ обращеніи. — Сердце имѣетъ свои разумныя основанія, которыя неизвѣстны разуму. — Люди, создающіе антитезы, насилуя значеніе словъ, уподобляются тѣмъ, которые дѣлаютъ въ своемъ домѣ фальшивыя окна для симметріи. — Лучшія книги, безспорно, тѣ, читатели которыхъ думаютъ, что они сами могли сочинить ихъ и т. д.

золотымъ вѣкомъ французской литературы и приписывать самое процвѣтаніе ея тому высшему покровительству, которое оказывалъ ей Людовикъ XIV. Репутація Людовика XIV, какъ мецената, способствовавшаго развитію литературныхъ талантовъ во Франціи, была создана прежде всего писателями, которые были у него на жалованьѣ и прославляли его изъ личныхъ выгодъ. Затѣмъ Вольтеръ въ своемъ „Вѣкѣ Людовика XIV“, ослѣпленный блескомъ двора и литературы, перечисливъ всѣхъ писателей, художниковъ и ученыхъ, которые доживали свой вѣкъ при Людовикѣ XIV, процвѣтали при немъ и даже родились въ его царствованіе, провозглашаетъ эпоху великаго короля золотымъ вѣкомъ литературы и искусства. Если исключить изъ списка, составленнаго Вольтеромъ, такихъ писателей, какъ Паскаль, который издалъ свои „Письма къ провинціалу“ въ 1656—57 г., т.-е. за 5 лѣтъ до начала самостоятельнаго правленія Людовика XIV, или Корнель, который, хотя и умеръ при Людовикѣ XIV, но написалъ свои лучшія произведенія раньше, чѣмъ король вступилъ на престолъ, то собственно къ эпохѣ Людовика XIV относятся Буало, Боссюэтъ, Лафонтенъ, Лабрюэръ, г-жа де-Севинье, Мольеръ и Расинъ. Произведенія всѣхъ этихъ писателей (за исключеніемъ, впрочемъ, Мольера) дѣйствительно носятъ на себѣ отпечатокъ тѣхъ идей и воззрѣній, которыми была пропитана атмосфера блестящаго двора Людовика XIV.

**Боссюэтъ.**

Обозрѣніе литературы эпохи Людовика XIV мы начнемъ съ Боссюэта (1627—1704), отразившаго въ своихъ произведеніяхъ тотъ духъ дисциплины, ту апоѳеозу королевской власти, которая была до нѣкоторой степени обязательна для всѣхъ писателей этой эпохи, въ особенности же для тѣхъ, которые попали въ сферу притяженія королевскаго двора. Извѣстность Боссюэта была двоякаго рода: онъ славился, какъ духовный ораторъ, и былъ знаменитъ, какъ писатель. Въ 1662 г. онъ, будучи еще

молодымъ человѣкомъ, проповѣдовалъ въ придворной церкви въ Луврѣ, и весь модный Парижъ стекался его слушать. Подобно всѣмъ великимъ проповѣдникамъ, Боссюэтъ не писалъ своихъ проповѣдей; у него былъ только планъ и подобранныя цитаты изъ Св. Писанія; во всемъ остальномъ онъ довѣрялся своему вдохновенію, которое никогда не обманывало его. Главное достоинство проповѣдей Боссюэта — сила діалектики. Съ неподражаемымъ діалектическимъ искусствомъ онъ сопоставлялъ величіе Творца и ничтожество человѣческаго разума. Съ послѣднимъ онъ ведетъ настоящую борьбу, во многомъ напоминающую Паскаля; онъ ставитъ посылки, противъ которыхъ нельзя съ точки зрѣнія разума возразить, и выводитъ изъ нихъ заключенія, отъ которыхъ нѣтъ силъ уклониться. Рѣчь его мчалась стремительно, подобно бурному потоку; если на его пути находились цвѣты краснорѣчія, онъ скорѣе увлекалъ ихъ за собою, нежели старался украсить ими свою рѣчь. Но при всемъ ораторскомъ талантѣ, при всемъ совершенствѣ формы, въ его проповѣдяхъ есть нѣчто жесткое, сухое. Онъ поражаетъ и ослѣпляетъ, но не трогаетъ, не умиляетъ.

Въ 1679 г. Боссюэтъ, назначенный наставникомъ къ сыну Людовика XIV, написалъ свое знаменитое „*Разсужденіе о всемірной исторіи*“ (Discours sur l'Histoire universelle), которое должно было служить ему пособіемъ при преподаваніи дофину исторіи. Изъ введенія видно, что Боссюэтъ имѣлъ въ виду написать нѣчто въ родѣ философіи исторіи и что центральнымъ пунктомъ въ его изложеніи будетъ религія. Сообразно этому плану сочиненіе распадается на три части: первая часть есть не что иное, какъ повторительный конспектъ всеобщей исторіи отъ сотворенія міра до Карла Великаго. Вторая — представляетъ исторію религіи народовъ, которые были органами божественнаго откровенія: еврейскаго и христіанскихъ. Излагая исторію евреевъ, Боссюэтъ посто-

янно указываетъ на связь ея съ исторіей христіанства посредствомъ пророчествъ. Въ третьей части Боссюэтъ разсуждаетъ о причинахъ возвышенія и разрушенія различныхъ государствъ, при чемъ приводитъ въ связь ихъ исторію съ исторіей народа израильскаго. Во всемъ сочиненіи господствуетъ теологическая точка зрѣнія, съ которой и освѣщаются историческія событія. По мнѣнію Боссюэта, ассиріяне и вавилоняне служили орудіемъ гнѣва Господня на евреевъ; персы были призваны Богомъ возстановить еврейское царство, Александръ Великій и его преемники — охранять его, римляне — защищать его отъ властолюбія сирійскихъ царей. Основная мысль Боссюэта состоитъ въ томъ, что исторія есть руководимое Промысломъ Божіимъ шествіе человѣчества къ христіанству, воплощаемому въ католической церкви. Гердеръ слишкомъ переоцѣниваетъ Боссюэта, называя его отцомъ исторической науки. Это не вѣрно: исторія есть изображеніе движенія всѣхъ сферъ народной жизни, а не одной только религіозной сферы. Смотря на исторію, какъ на прогрессъ съ теологической точки зрѣнія, Боссюэтъ совершенно оставилъ въ сторонѣ богатыя цивилизаціи Индіи и Аравіи и принесъ всѣ народы въ жертву еврейскому народу.

**Расинъ.**

Ни одинъ изъ поэтовъ эпохи Людовика XIV не былъ такъ близокъ къ великому монарху, какъ Расинъ. Людовикъ XIV покровительствовалъ Мольеру, уважалъ Буало, но любилъ только Расина. Онъ ввелъ его въ свой интимный кружокъ и положительно скучалъ въ его отсутствіе. Расинъ былъ почти ровесникъ Людовику XIV: онъ родился въ 1639 г. Оставшись сиротой, онъ былъ взятъ на руки своей двоюродной бабушкой, которая воспитала его въ Поръ-Роялѣ. Поръ-рояльскіе отшельники любили Расина и надѣялись, что изъ него выйдетъ одинъ изъ столповъ янсенизма. Но вышло иначе. Поступивъ для окончанія образованія въ Collège d'Har-

court въ Парижѣ, Расинъ завелъ знакомство съ людьми веселаго нрава, въ родѣ баснописца Лафонтена, которые соблазнили его театромъ. Узнавъ о томъ, что юный Расинъ посѣщаетъ театръ и пишетъ сонеты въ честь театральныхъ богинь, поръ-рояльскіе отшельники написали ему строгое внушеніе и даже грозили анаѳемой. Но эти внушенія не произвели никакого впечатлѣнія на Расина, который въ 1664 г. вступилъ на путь драматическаго писателя и поставилъ на сценѣ первую трагедію, *„Ѳиваиду“*, имѣвшую большой успѣхъ. Слѣдующая трагедія Расина, *„Александръ Великій“*, имѣла еще больше успѣха. Драматическіе тріумфы Расина больно отозвались въ Поръ-Роялѣ, гдѣ его сочли окончательно погибшимъ. Послѣдовали новыя увѣщанія, такія же безполезныя, какъ и предыдущія. Расинъ продолжалъ быть любимцемъ публики и даже сталъ отодвигать на задній планъ Корнеля. Когда Расинъ началъ писать свои трагедіи, драматическая литература Франціи находилась подъ сильнымъ вліяніемъ генія Корнеля. Но строгій героическій стиль трагедій Корнеля пересталъ уже удовлетворять публику, которая, воспитавъ свой вкусъ на произведеніяхъ Скюдери и Онорè д'Юрфè, требовала отъ героевъ не героическихъ, а салонныхъ добродѣтелей и болѣе утонченнаго выраженія любви, ея страданій и восторговъ. Въ этомъ духѣ написалъ Расинъ свою *„Андромаху“* (1667), въ героинѣ которой придворныя дамы не замедлили увидѣть свой идеалъ. Фаворитка Людовика XIV, маркиза де-Монтеспанъ, и ея сестры сдѣлались восторженными поклонницами Расина. Напротивъ того, поклонники Корнеля составили противъ Расина цѣлую коалицію. Представленіе каждой новой пьесы обоихъ авторовъ было ареной схватки между враждующими сторонами. Долгое время перевѣсъ былъ на сторонѣ новой школы: *„Андромаха“*, *„Баязетъ“*, *„Ифигенія“* были рядомъ тріумфовъ Расина; когда же въ 1677 г. любимое дѣтище Расина, его

„*Федра*“, не устояла противъ хорошо организованной клики приверженцевъ Корнеля и торжественно провалилась, Расинъ впалъ въ такое уныніе, что хотѣлъ совсѣмъ отказаться отъ театра. Онъ примирился съ поръ-рояльскими отшельниками и дошелъ до того, что хотѣлъ оставить свѣтъ; но духовникъ его, хорошо зная его натуру, совѣтовалъ ему вмѣсто удаленія въ монастырь женитьбу на благочестивой женщинѣ. Расинъ послѣдовалъ этому совѣту и женился на женщинѣ очень благочестивой, но не любившей театра и едва ли читавшей хоть одну изъ пьесъ, написанныхъ ея мужемъ. Вскорѣ послѣ женитьбы Расинъ былъ назначенъ королевскимъ исторіографомъ, что не помѣшало ему, по порученію новой фаворитки короля, маркизы де-Ментенонъ, написать двѣ трагедіи на библейскіе сюжеты: „*Эсѳирь*“ (1689) и „*Аталію*“ (1671), которыя были разыграны воспитанницами Сенъ-Сирскаго института и имѣли громадный успѣхъ при дворѣ. Послѣдними поэтическими произведеніями Расина были духовныя пѣсни, написанныя для тѣхъ же воспитанницъ. Сенъ-Симонъ разсказываетъ, что въ послѣдніе годы жизни Расинъ былъ весьма близкимъ человѣкомъ къ Людовику XIV, который во время походовъ всегда бралъ его съ собою. Когда же, разсердившись за что-то на Расина, король пересталъ принимать его, то эта немилость такъ подѣйствовала на придворнаго поэта, что онъ заболѣлъ и вскорѣ умеръ (1699 г.).

**Трагическ стиль Расина.**

Расину такъ-же, какъ и его великому предшественнику Корнелю, не удалось схватить человѣческую жизнь съ разныхъ сторонъ. И тотъ, и другой изображали своихъ героевъ только съ одной стороны, со стороны того чувства, которое составляло паѳосъ ихъ жизни. У Корнеля такимъ паѳосомъ является идея героизма, политическаго или религіознаго, и лица, имъ созданныя, представляются воплощеніемъ либо политической, либо религіозной идеи; у Расина, наоборотъ, пружиною трагическаго дѣйствія является любовь, и большинство созданныхъ имъ лицъ, преимуще-

ственно женщины, представляются воплощеніемъ идеи любви. Когда Расинъ вступилъ на поприще драматурга, суровый трагическій стиль Корнеля былъ еще во всей силѣ, но уже замѣчались признаки наступленія новаго времени. Юный король мечталъ о любви, и въ подражаніе ему весь дворъ игралъ въ любовь и писалъ мадригалы въ честь красавицъ. Придворному поэту слѣдовало попасть въ этотъ тонъ, сдѣлаться пѣвцомъ любви; и такимъ пѣвцомъ явился Расинъ въ своихъ лучшихъ трагедіяхъ. Подобно тому какъ всѣ придворныя дамы должны были быть влюблены въ короля, такъ и женщины въ трагедіяхъ Расина больше влюбляются, чѣмъ мужчины, которые только выбираютъ. Въ угоду Людовику XIV Расинъ перевернулъ вверхъ дномъ обычныя человѣческія отношенія, заставивъ женщинъ дѣлать первые шаги, а мужчинъ снисходительно выслушивать ихъ признанія. Но, извращая человѣческія отношенія, Расинъ тѣмъ не менѣе въ описаніи любви обнаружилъ замѣчательную тонкость психологическаго анализа: любовные мотивы выступаютъ въ его трагедіяхъ со всѣмъ разнообразіемъ ихъ оттѣнковъ, которыхъ мы тщетно искали бы у Корнеля. Расинъ — это настоящій живописецъ любви, и созданные имъ женскіе типы: Федра, Вероника, Андромаха и др., несмотря на всю условность стиля, дышатъ жизнью и страстью. Героическому долгу Корнеля Расинъ противопоставилъ другой долгъ, на который въ его время было больше спросу, чѣмъ на героизмъ. Желая прежде всего нравиться королю и двору, которые замѣняли для него публику, Расинъ долженъ былъ наполнить свои трагедіи льстивыми намеками по адресу Людовика XIV. Когда Вероника описываетъ въ великолѣпныхъ стихахъ своего возлюбленнаго Тита, то всѣ придворные знали, что подъ Титомъ нужно разумѣть короля. Этикетъ, царствовавшій при дворѣ Людовика XIV, былъ перенесенъ и въ трагедіи Расина. Дѣйствующія лица его трагедій не могли забыться

на сценѣ въ присутствіи героя, какъ не могли забыться придворные въ присутствіи короля; даже въ самыхъ сильныхъ порывахъ страсти языкъ ихъ сдержанъ и изященъ, и они никогда не позволяютъ себѣ ни одного тривіальнаго выраженія. Изящество стиля и художественная отдѣлка стиха — вотъ два достоинства, за которыя особенно цѣнили Расина его современники. Въ его трагедіяхъ нѣтъ энергическихъ характеровъ и рѣзкихъ штриховъ; все искусственно, условно, но за то изящно, нѣжно, трогательно. Атмосфера трагедій Расина — это изнѣживающая атмосфера страсти, въ которой онъ видѣлъ весь смыслъ человѣческой жизни. Только подъ конецъ своей жизни, когда онъ не писалъ болѣе для театра, онъ расширилъ сферу своего созерцанія и написалъ „Аталію", гдѣ паѳосомъ является не любовь, но религіозный энтузіазмъ. Подъ вліяніемъ, главнымъ образомъ, Расина установился надолго тотъ искусственный, условный, но изящный стиль французской трагедіи — съ ея тремя единствами, придворнымъ тономъ діалоговъ, наперсниками и наперсницами, — благодаря которому она сдѣлалась такъ популярна въ Европѣ.

**Лафонтенъ.**

Когда мы читаемъ басни Лафонтена (1621 — 1695), онъ представляется намъ человѣкомъ нѣсколько скептическаго, независимаго ума, добрымъ учителемъ людей, смотрящимъ съ снисходительной, хотя и лукавой, улыбкой на людскія слабости и мимоходомъ дающимъ имъ уроки практической мудрости. На самомъ дѣлѣ это былъ человѣкъ, хотя и веселаго нрава, но крайне безпутный и лишенный твердыхъ нравственныхъ принциповъ. Въ молодости онъ пробовалъ вступить въ духовное званіе, но вскорѣ отказался отъ этой мысли; пробовалъ служить, но оказался плохимъ чиновникомъ; пробовалъ жениться, но оказался плохимъ мужемъ и въ скоромъ времени разошелся съ женой. Разставшись съ женой, Лафонтенъ не имѣлъ больше своего дома и сдѣлался прихлебателемъ

прежде всего у министра Людовика XIV, Фукѐ. Въ его салонѣ онъ познакомился съ Буало, Мольеромъ и другими литературными знаменитостями своего времени. Когда Фукѐ впалъ въ немилость, Лафонтенъ не отвернулся отъ него и написалъ элегію, въ которой осмѣлился ходатайствовать передъ молодымъ королемъ за своего покровителя. Отъ Фукѐ Лафонтенъ перешелъ къ племянницѣ Мазарини, герцогинѣ де-Бульонъ, и жилъ въ ея замкѣ. По ея желанію онъ написалъ свои стихотворные разсказы (*Contes*), въ которыхъ подражалъ Боккаччьо, и романъ *„Любовь Психеи и Амура“* (Les Amours de Psyché et de Cupidon). Отъ герцогини де-Бульонъ Лафонтенъ перешелъ къ г-жѣ де-ла-Саблiеръ, у которой прожилъ 20 лѣтъ. Покровительствуемый знатными дамами, Лафонтенъ имѣлъ полное право надѣяться, что получитъ доступъ ко двору, что лучъ королевской благосклонности упадетъ и на него. Но его надежды не сбылись. Несмотря на то, что Лафонтенъ безбожно льстилъ королю, называлъ его Аполлономъ и вторымъ солнцемъ и не постыдился воспѣвать даже такія позорныя дѣла Людовика XIV, какъ отмѣна Нантскаго эдикта, король былъ холоденъ къ нему и не допускалъ въ свой интимный кружокъ. Когда Академія выбрала Лафонтена въ число своихъ членовъ, Людовикъ XIV не утвердилъ выбора до тѣхъ поръ, пока не былъ принятъ въ Академію его любимецъ Буало. Послѣдніе годы своей жизни Лафонтенъ провелъ такъ, какъ трудно было ожидать отъ такого безпутнаго человѣка. Онъ заболѣлъ и испугался смерти и будущей жизни, потому что адскія муки предстали передъ его разстроеннымъ воображеніемъ во всей ихъ реальности. Оправившись отъ болѣзни, онъ началъ перекладывать въ стихи церковныя пѣсни, и эти переложенія были его послѣдними произведеніями.

Самымъ оригинальнымъ произведеніемъ Лафонтена считаются его басни. Оригинальность ихъ состоитъ, впро-

чемъ, не въ сюжетѣ, а въ исполненіи. Заимствуя содержаніе своихъ басенъ у Федра и Эзопа, Лафонтенъ подвергаетъ его обработкѣ, въ которой является настоящимъ художникомъ. Тэнъ въ своемъ этюдѣ о Лафонтенѣ (La Fontaine et ses fables) прекрасно выяснилъ сущность поэтической манеры Лафонтена, въ сравненіи съ манерой его классическихъ образцовъ. Тамъ, гдѣ у Эзопа и Федра сухой разсказъ безъ характеровъ, тамъ у Лафонтена цѣлая драматическая сцена съ превосходнымъ мотивированіемъ дѣйствія, вытекающаго изъ мастерски очерченныхъ характеровъ. Что касается до морали басенъ Лафонтена, то она весьма пессимистическаго свойства. Изъ своего собственнаго жизненнаго опыта онъ вывелъ горькое заключеніе, что не право и нравственность, а сила и коварство царствуютъ на землѣ, и это убѣжденіе сквозитъ въ большей части его басенъ. Сильные міра сего: львы, тигры, орлы и т. д., только и думаютъ о томъ, чтобы давить и эксплуатировать зайцевъ, овецъ, соловьевъ, которые какъ бы созданы для того, чтобы служить добычею сильныхъ. Тѣ же изъ угнетаемыхъ, кто поумнѣе, становятся льстецами, ублажаютъ сильныхъ и подъ ихъ защитою въ свою очередь совершаютъ всякія несправедливости. Таковъ былъ горькій выводъ тонкаго наблюдателя человѣческой природы относительно блестящаго царствованія Людовика XIV.

**Лабрюэръ.**

Отъ баснописца Лафонтена естественный переходъ къ знаменитому моралисту и сатирику Лабрюэру (1645—1696), произведенія котораго, не многочисленныя по количеству, давно признаны классическими по своимъ внутреннимъ достоинствамъ и по стилю. Главное произведеніе Лабрюэра носитъ названіе „*Характеры или нравы нашего вѣка*“ (Les Caractères ou les mœurs de ce siècle). Изъ предисловія видно, что книга основана на реальныхъ наблюденіяхъ и что цѣлью автора было содѣйствовать исправленію современныхъ ему нра-

вовъ. Сочиненіе распадается на нѣсколько отдѣловъ: „О произведеніяхъ человѣческаго ума“, „О личныхъ заслугахъ“, „О женщинахъ“, „О дарахъ фортуны“, „О дворѣ“ и т. д. Каждый отдѣлъ представляетъ рядъ мѣткихъ замѣтокъ, не уступающихъ подчасъ по силѣ, краткости и глубинѣ „Мыслямъ“ Паскаля. Самъ Мольеръ позавидовалъ бы такому тонкому и уничтожающему опредѣленію ханжи, которое встрѣчается у Лабрюэра: „ханжой можетъ быть названъ тотъ, кто при королѣ-атеистѣ будетъ атеистомъ“. Въ особенности поражаетъ въ книгѣ Лабрюэра то, что, проживъ почти всю жизнь при дворѣ Кондѐ, онъ не усвоилъ себѣ презрительнаго отношенія къ народу, которымъ отличалась эта фамилія. Напротивъ того, въ „Характерахъ“ есть мѣста, въ которыхъ выражается глубокое сочувствіе къ народу и его жалкой судьбѣ. Голосъ Лабрюэра звучитъ рѣзкимъ диссонансомъ въ хвалебномъ хорѣ остальныхъ писателей Людовика XIV и показываетъ въ немъ человѣка благороднаго, гуманнаго и далеко опередившаго свое время.

**Де-Севинье.** Г-жа де-Севинье (1626—1696), письма которой считаются до сихъ поръ классическими, происходила изъ аристократической фамиліи Рабютэнъ-Шанталь; образованіе она получила самое тщательное: Менажъ училъ ее языкамъ латинскому, итальянскому и испанскому, а Шаплэнъ давалъ ей уроки французской литературы и развивалъ ея вкусъ чтеніемъ классическихъ произведеній. Выйдя замужъ за маркиза де-Севинье, она вскорѣ лишилась мужа, убитаго на дуэли, и посвятила свою жизнь воспитанію своихъ дѣтей. Она поборола всѣ искушенія, отвергла предложенія такихъ людей, какъ Тюреннъ и Фукѐ, и осталась вдовою. Когда ея дочь вышла замужъ за графа Гриньяна, который былъ губернаторомъ Прованса и увезъ жену съ собою на югъ, г-жа де-Севинье, чтобы усладить горечь разлуки, поставила себѣ за пра-

вило писать дочери каждый день; такимъ образомъ составилась колоссальная переписка, представляющая безцѣнный памятникъ французской литературы.

Главную прелесть этой переписки, въ литературномъ отношенiи, составляетъ простота, изящество и милая непринужденность. Письма г-жи де-Севинье нисколько не походили на манерныя и выглаженныя письма Бальзака или Вуатюра, которые больше думали о потомствѣ, чѣмъ о своихъ корреспондентахъ. Когда читаешь письма г-жи де-Севинье, то будто слушаешь непринужденную болтовню умной свѣтской женщины, то блещущую умомъ и наблюдательностью, то полную простоты, но всегда искреннюю и задушевную. Въ культурномъ отношенiи переписка г-жи де-Севинье рѣшительно незамѣнима, потому что въ ней отражается, какъ въ зеркалѣ, все, что занимало высшее общество въ царствованiе Людовика XIV. Событiя дня, слухи и сплетни, придворныя празднества, интриги, литературныя новости, анекдоты о литературныхъ знаменитостяхъ — все, что, по выраженiю маркизы, въ данную минуту находилось на концѣ ея пера, все входитъ и вплетается въ пеструю ткань остроумной болтовни, интересъ которой возвышается тѣмъ, что въ ней поминутно мелькаютъ такiя имена, какъ Людовикъ XIV, г-жа де-Лафайэтъ, Кольберъ, Тюреннъ, Паскаль и др. Впрочемъ, большинство писемъ маркизы совершенно интимнаго характера, но они интересны потому, что они насквозь проникнуты теплотою самаго безкорыстнаго изъ чувствъ — чувства матери. Чувство это выражается во всемъ: и въ трогательной заботливости маркизы о здоровьи дочери, и въ желанiи развить ея философскiе и литературные вкусы и симпатiи, и въ осторожности, съ которой г-жа де-Севинье сообщаетъ дочери непрiятныя извѣстiя. Откровенность между матерью и дочерью была полная, и такъ какъ онѣ обѣ стояли на одинаковомъ уровнѣ развитiя, то ихъ связывало кромѣ взаимной

любви и взаимное пониманіе. Маркизѣ нечего было сдерживаться, говорить обинякамя: она всегда знала, что ее поймутъ такъ, какъ слѣдуетъ, и потому она, при случаѣ, не колебалась употреблять смѣлыя и даже рѣзкія выраженія. Но не нужно скрывать истины: въ числѣ писемъ г-жи де-Севинье есть нѣсколько, которыя не дѣлаютъ чести ея сердцу и показываютъ, что даже такая развитая женщина не сумѣла стать выше общественныхъ предразсудковъ. Извѣстно, что положеніе провинцій при Людовикѣ XIV было самое печальное. Безпрестанныя войны короля вызывали ежегодно новые налоги, а блестящія придворныя празднества разоряли дворянъ, которые въ свою очередь разоряли народъ. У послѣдняго было одно средство заявлять свое негодованіе — періодически возставать, прогонять сборщиковъ податей и грабить замки особенно притѣснявшихъ народъ помѣщиковъ. Эти періодическія возстанія подавлялись самымъ ужаснымъ образомъ. Одно изъ такихъ возстаній и описываетъ г-жа де-Севинье въ своихъ письмахъ. Послушаемъ же, какое впечатлѣніе произвели всѣ ужасы усмиренія на добрую и чувствительную женщину. „Реннскіе бунтовщики разбѣжались — пишетъ она дочери,— конечно, невинные могутъ пострадать за виновныхъ, но я нахожу все это весьма хорошимъ, лишь бы солдаты не мѣшали мнѣ прогуливаться въ моемъ паркѣ“. И нѣсколько далѣе: „Сейчасъ захватили 60 реннскихъ буржуа. Завтра начнутъ вѣшать. Эта расправа послужитъ урокомъ для другихъ провинцій“. Въ отвѣтъ на сѣтованіе своего корреспондента о бѣдствіяхъ, обрушившихся на Бретань, г-жа де-Севинье пишетъ: „Вы очень много распространяетесь о нашихъ бѣдствіяхъ; у насъ теперь не очень казнятъ: всего одного въ восемь дней, такъ что теперь вѣшаніе мнѣ кажется развлеченіемъ (La penderie me paraît maintenant un rafraîchissement)“. Эти жестокія и отвратительныя слова написала женщина добрая, идеальная мать семейства,

способная, по отзыву всѣхъ ее знавшихъ, на самоотверженіе. Слова эти служатъ показателемъ того низкаго уровня соціальныхъ инстинктовъ и братолюбія, который господствовалъ при блестящемъ дворѣ Людовика XIV.

Сенъ-Симонъ.

Болѣе широкую картину общества въ эпоху Людовика XIV представляютъ мемуары герцога Сенъ-Симона (1675—1755), въ которыхъ какъ бы подводятся итоги всего этого періода высшаго развитія монархическаго принципа во Франціи. Сенъ-Симонъ былъ сынъ фаворита Людовика XIII, возведеннаго имъ въ санъ пэра Франціи. Культъ своего покровителя онъ передалъ и своему сыну, который получилъ прекрасное воспитаніе и съ дѣтства питалъ страсть къ исторіи. Въ 1691 г., шестнадцати лѣтъ отъ роду, онъ былъ представленъ Людовику XIV и былъ записанъ въ мушкетеры. Уже въ 1694 г., будучи офицеромъ, Сенъ-Симонъ началъ писать свой дневникъ, который онъ велъ почти безъ перерыва около 50 лѣтъ, а подъ конецъ своей жизни подвергъ тщательной литературной обработкѣ. Ничто не ускользало отъ пытливаго взора этого „шпіона своего вѣка", какъ назвалъ его Сентъ-Бевъ. Въ 1702 г. Сенъ-Симонъ выходитъ въ отставку. Вращаясь при дворѣ, онъ хорошо знаетъ все, что тамъ дѣлается, и все вноситъ въ свою книгу. Послѣ смерти короля, въ регентство герцога Орлеанскаго, Сенъ-Симона посылаютъ съ дипломатическимъ порученіемъ въ Мадридъ, а по смерти регента онъ навсегда удаляется за кулисы. Тогда онъ снова принимается за свои мемуары и въ работѣ надъ ними находитъ свое единственное утѣшеніе. Похоронивъ свою жену, равнодушный къ настоящему, онъ весь погрузился въ созерцаніе прошедшаго и перенесъ туда всѣ свои симпатіи и антипатіи и свое неудовлетворенное честолюбіе. Онъ умеръ въ 1755 г. восьмидесяти лѣтъ отъ роду.

Во введеніи къ своему труду Сенъ-Симонъ заявляетъ, что онъ ставитъ своею цѣлью истину, но оговаривается,

что онъ въ качествѣ человѣка живого не обѣщаетъ полной объективности. Точка зрѣнія Сенъ-Симона, какъ политика, монархическая и вмѣстѣ съ тѣмъ аристократическая. По его мнѣнію, монархъ не долженъ быть абсолютнымъ: онъ долженъ опираться на пэровъ, на эти столпы государства, эти драгоцѣнные алмазы въ вѣнцѣ короля. Аристократы должны дѣлить власть съ королемъ, быть его ближайшими совѣтниками, удерживать его отъ несправедливости и направлять его волю ко благу. Сенъ-Симонъ начинаетъ свои мемуары съ осады Намюра (1692 г.). Съ этихъ поръ онъ слѣдитъ шагъ за шагомъ за жизнью Людовика XIV: онъ знаетъ, что король дѣлаетъ, съ кѣмъ проводитъ время, даже что ѣстъ. Передъ нами, кромѣ того, проходятъ написанные во весь ростъ кистью великаго мастера портреты всѣхъ замѣчательныхъ людей Франціи. Особенно рельефно выступаетъ тощая фигура ненавистной ему г-жи де-Ментенонъ, іезуита Теллье, кардинала Дюбуа и самого Людовика XIV. Сенъ-Симонъ смѣло срываетъ мантію мишурнаго величія съ Людовика XIV, показываетъ, каковъ былъ въ ежедневной жизни этотъ богъ Франціи; при этомъ онъ не скупится на подробности, и всякая подробность есть мастерской штрихъ, дорисовывающій портретъ. И притомъ все это написано языкомъ живымъ, пластическимъ, трепещущимъ отъ радости и негодованія. Вотъ почему мемуары Сенъ-Симона представляютъ такое драгоцѣнное пособіе для изученія эпохи Людовика XIV, а какъ литературный памятникъ, они представляютъ собою образцовое произведеніе въ томъ родѣ историческаго повѣствованія, въ которомъ французы не имѣютъ соперниковъ.

### 4. Мольеръ.

**Біографія.** Мольеръ *(1622—1673)* принадлежитъ къ старшему поколѣнію писателей эпохи Людовика XIV; ему было около сорока лѣтъ, когда Людовикъ вступилъ въ самостоя-

тельное управленіе государствомъ. Лишившись десяти лѣтъ горячо любимой матери, мальчикъ чувствовалъ себя сиротой въ домѣ отца, котораго забрала въ руки вторая жена. Онъ былъ совершенно заброшенъ, и если бы не дѣдъ, то, вѣроятно, не получилъ бы никакого образованія. Окончивъ курсъ въ коллежѣ Clermont, онъ долженъ былъ готовиться, по желанію отца, къ юридической карьерѣ, тогда какъ душа его томилась по театру. Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ борьбы онъ получилъ, наконецъ, возможность слѣдовать своему призванію и, набравъ себѣ труппу, отправился въ провинцію. Тамъ онъ пространствовалъ тринадцать лѣтъ и составилъ себѣ громкую извѣстность. Въ 1658 г. онъ основался со своею труппой въ Парижѣ, гдѣ игралъ до самой смерти. Въ 1662 г. онъ женился на актрисѣ своей труппы, Армандѣ Бежаръ, но бракъ его былъ несчастливъ. Жена его была легкомысленная кокетка, не любила семейной жизни, а любила окружать себя поклонниками. Мольеръ вскорѣ понялъ свою ошибку, понялъ, какъ онъ жалокъ и смѣшонъ съ своей непрошенной любовью къ женѣ, но не могъ разлюбить ее. Не менѣе былъ онъ несчастливъ, какъ драматургъ. Осмѣянныя имъ жеманницы, тартюффы и донъ-жуаны распускали о немъ неблаговидныя сплетни, выставляли его вольнодумцемъ и безбожникомъ, а власти относились къ нему подозрительно. Вражда преслѣдовала Мольера и послѣ смерти: архіепископъ парижскій отказалъ въ разрѣшеніи похоронить его по церковному обряду на томъ основаніи, что онъ умеръ безъ покаянія, и не мало труда и слезъ стоило его женѣ вымолить кусокъ земли, на которомъ она могла похоронить прахъ величайшаго изъ драматурговъ Франціи.

**Первый періодъ дѣятельности Мольера.**

Мольеръ началъ свою драматическую дѣятельность еще въ провинціи съ подражанія итальянскимъ комикамъ. Первымъ его вполнѣ самостоятельнымъ произведеніемъ была одноактная комедія „*Смѣшныя жеманницы*“

*(Les Précieuses ridicules)*, поставленная на сцену въ 1659 г. Въ этой веселой и остроумной комедіи Мольеръ поднялъ на смѣхъ искусственный, манерный разговорный жаргонъ, царствовавшій въ тогдашнихъ модныхъ салонахъ. За ней слѣдовали *„Школа мужей“* (L'Ecole des maris) и *„Школа женъ“* (L'Ecole des femmes). Въ этой послѣдней комедіи изображена любовь пожилого опекуна Арнольфа къ его молодой и прекрасной воспитанницѣ. Давно уже замѣчено, что отношенія Арнольфа къ Агнесѣ во многомъ сходны съ отношеніями Мольера къ его женѣ и что въ монологахъ Арнольфа, роль котораго исполнялъ самъ Мольеръ, слышатся выстраданныя ноты. По поводу толковъ, вызванныхъ этой комедіей, Мольеръ написалъ одноактную пьесу *„Критика на школу женъ“ (La Critique de l'Ecole des femmes)*, весьма напоминающую „Театральный разъѣздъ“ Гоголя. Это разговоръ о пьесѣ Мольера, происходящій въ салонѣ одной знатной дамы, Ураніи. Здѣсь устами Доранта Мольеръ высказываетъ свой взглядъ на задачи комедіи.

**Второй періодъ дѣятельности Мольера.**

Съ 1664 года Мольеръ начинаетъ затрогивать серьезныя общественныя темы. Съ этихъ поръ начинается второй и самый блестящій періодъ его драматической дѣятельности. Онъ обнимаетъ всего нѣсколько лѣтъ, но къ нему относятся такія произведенія, какъ *„Тартюффъ“*, *„Донъ-Жуанъ“* и *„Мизантропъ“*, въ которыхъ французская комедія достигла высокаго общественнаго значенія. Въ 1664 г. Мольеру поручено было устроить драматическій дивертисментъ во время великолѣпныхъ версальскихъ празднествъ. Воспользовавшись этимъ случаемъ, Мольеръ поставилъ на придворной сценѣ вмѣстѣ съ „Принцессой Элидской“ первые три акта своей знаменитой комедіи *„Тартюффъ“*, гдѣ онъ предалъ позору весьма распространенный въ его время порокъ ханжества и лицемѣрія, въ которомъ особенно обвиняли іезуитовъ. Пьеса была принята придворной публикой благосклонно; король

**„Тартюффъ“.**

и великій Кондѐ много смѣялись, но когда молва о содержаніи новой пьесы достигла Парижа, то весь іезуитскій муравейникъ зашевелился, тѣмъ болѣе, что первоначально Тартюффъ былъ облеченъ въ костюмъ духовнаго лица. Іезуиты пустили въ ходъ всѣ пружины, чтобы публичное исполненіе пьесы было запрещено, и только черезъ пять лѣтъ „Тартюффъ" былъ поставленъ въ Парижѣ по личному желанію короля, при чемъ герой комедіи является уже свѣтскимъ человѣкомъ. Ученые потратили много времени и трудолюбія, чтобы опредѣлить литературные источники пьесы и угадать, какія черты для характеристики Тартюффа Мольеръ взялъ у живыхъ личностей. Но для насъ важнѣе всего то, что книжные и жизненные мотивы переплавились въ горнилѣ мольеровскаго творчества въ художественное цѣлое и что изъ нихъ онъ создалъ типъ ханжи, столько же принадлежащій французскому обществу XVII в., сколько и всему человѣчеству. Содержаніе комедіи весьма несложно. Въ семействѣ добряка и самодура Оргона поселился нѣкто Тартюффъ, человѣкъ съ виду серьезный и набожный, который совершенно околдовалъ самого хозяина и мать его, г-жу Пернелль. Хотя остальные члены семейства—братъ жены Оргона, Клеантъ, и сынъ Оргона, Дамисъ, прекрасно понимаютъ, чего на самомъ дѣлѣ стоитъ Тартюффъ, но всѣ ихъ протесты и предостереженія не имѣютъ никакого значенія для Оргона, который до такой степени ослѣпленъ Тартюффомъ, что рѣшается отказать жениху своей дочери, Валеру, чтобы выдать ее за Тартюффа. Увѣщаніями отца и протестами дочери наполненъ весь второй актъ, оканчивающійся тѣмъ, что Маріанна, по совѣту умной служанки своей, Дорины, рѣшается разыграть роль покорной дочери и согласиться на бракъ съ Тартюффомъ съ тѣмъ, чтобъ подъ различными предлогами оттянуть свадьбу и тѣмъ временемъ разстроить ее. Первые два акта, въ кото-

рыхъ Тартюффъ еще не является, но гдѣ его личность достаточно обрисована, составляютъ экспозицію дѣйствія. Такимъ образомъ, когда все подготовлено къ появленію Тартюффа, въ третьемъ актѣ появляется онъ самъ. Манеры его степенны, взглядъ печаленъ; онъ какъ бы весь погруженъ въ раздумье надъ тѣми ложными путями, которыми идетъ человѣчество. Но изъ дальнѣйшаго хода пьесы мы узнаемъ въ настоящемъ свѣтѣ этого постника и святошу. Онъ объясняется въ любви женѣ Оргона, Эльмирѣ, и устраиваетъ такъ, что Оргонъ передаетъ ему, какъ будущему мужу дочери, все свое состояніе. Тогда Эльмира, чтобы спасти Маріанну, рѣшается воспользоваться страстью Тартюффа и назначаетъ ему свиданіе, предварительно спрятавъ мужа подъ столъ. Оргону такимъ образомъ представляется удобный случай увидѣть въ настоящемъ свѣтѣ своего друга. Когда Тартюффъ, увлеченный страстью, хочетъ привлечь въ свои объятія Эльмиру, Оргонъ вылѣзаетъ изъ-подъ стола и выгоняетъ его изъ дому. Но Тартюффъ нисколько не смущается и присылаетъ судебнаго пристава, чтобы выселить Оргона изъ дому, который записанъ Тартюффу. Но въ то время, когда Тартюффъ уже торжествуетъ побѣду, полицейскій чиновникъ внезапно объявляетъ, что король, узнавъ о низкихъ продѣлкахъ Тартюффа, велѣлъ немедленно засадить его въ тюрьму. Такой неожиданный конецъ успокаиваетъ, правда, возмущенное чувство зрителя, но напоминаетъ deus ex machina античной драмы и въ эстетическомъ отношеніи составляетъ промахъ автора, потому что нисколько не вытекаетъ изъ всего хода пьесы. Промахъ этотъ тѣмъ болѣе досаденъ, что самая пьеса представляетъ собою замѣчательное художественное цѣлое. Особенно удался Мольеру типъ ханжи: всѣ разсѣянныя черты этого типа—смиреніе, набожность и скрывающаяся подъ этой фарисейской маской чувственность воплощены въ безсмертномъ типѣ мольеровскаго героя.

„Донъ-Жуанъ“.

Въ 1665 г. Мольеръ поставилъ на сцену свою комедію *„Донъ-Жуанъ“*, въ которой пригвоздилъ къ позорному столбу представителей высшаго общества, тѣхъ развращенныхъ, пустоголовыхъ маркизовъ, которые по цѣлымъ днямъ напѣвали нѣжности его легкомысленной женѣ и которые на ряду съ іезуитами больше всѣхъ кричали противъ Тартюффа. Въ основѣ пьесы лежитъ испанская легенда о развратномъ рыцарѣ Донъ-Хуанѣ Теноріо, драматизированная въ началѣ XVII в. испанскимъ драматургомъ Тирсо де Молина. Неизвѣстно, зналъ ли Мольеръ пьесу Тирсо „Севильскій обольститель“, но едва ли можетъ быть сомнѣніе въ томъ, что онъ хорошо зналъ итальянскія и французскія передѣлки ея. Но, пользуясь этими источниками, Мольеръ остался самостоятельнымъ и разработалъ типъ Донъ-Жуана несравненно глубже, чѣмъ его предшественники. Донъ-Жуанъ Мольера не только сластолюбивый вѣтреникъ Тирсо, позволяющій себѣ по своему легкомыслію различныя бравады надъ религіей, — это убѣжденный скептикъ, какъ въ религіозныхъ, такъ и въ нравственныхъ вопросахъ, человѣкъ, для котораго нѣтъ ничего святого, который возвелъ свое донъ-жуанство въ цѣлую теорію, высказываемую съ самымъ откровеннымъ цинизмомъ. Мало того, что онъ не вѣритъ ни въ Бога, ни въ будущую жизнь, ему доставляетъ удовольствіе заставить нищаго богохульствовать за деньги. Но, помимо глубокаго проникновенія въ душу современныхъ донъ-жуановъ, немалая заслуга Мольера состоитъ въ томъ, что онъ тѣсно связалъ Донъ-Жуана съ аристократической средой, откуда онъ вышелъ, что онъ ярко выставилъ общественное значеніе этого типа. Несмотря на то, что дѣйствіе пьесы происходитъ въ Сициліи, мы каждую минуту чувствуемъ себя на французской почвѣ въ эпоху Людовика XIV, когда простымъ и бѣднымъ людямъ приходилось плохо отъ титулованныхъ развратниковъ, имѣвшихъ на своей

сторонѣ и судъ, и администрацію. Слуга Донъ-Жуана, Сганарель, прекрасно видитъ всю нравственную негодность своего господина, желаетъ, чтобы Божій гнѣвъ разразился надъ нимъ, но боится его бросить. „Такой знатный и злой баринъ, говоритъ онъ, жестокая штука. Я долженъ потакать ему поневолѣ; страхъ сковываетъ мои чувства и заставляетъ меня хвалить то, что претитъ моей душѣ“. Съ этой всемогущей кликой знати смѣло вступилъ въ борьбу Мольеръ. Устами Сганареля и Донъ-Луиса, отца Донъ-Жуана, Мольеръ громилъ погрязшее въ порокахъ дворянство, представители котораго своими безчестными поступками только позорили свой родъ.

Критика давно уже указала на тѣсную связь трехъ главныхъ произведеній Мольера: „Тартюффа“, „Донъ-Жуана“ и „Мизантропа“ и назвала ихъ трилогіей, конечно, не въ греческомъ смыслѣ этого слова, потому что сюжеты ихъ различны, но въ томъ смыслѣ, что всѣ они объединены негодующимъ настроеніемъ автора противъ современнаго ему общества. Въ особенности тѣсна связь „Донъ-Жуана“ съ его предшественникомъ „Тартюффомъ“. Если въ лицѣ Тартюффа Мольеръ обличилъ лицемѣріе и ханжество современныхъ ему клерикаловъ, то въ лицѣ Донъ-Жуана онъ предалъ позору нравственное растлѣніе дворянства, утратившаго вѣру въ Бога и нравственный законъ, но готоваго въ случаѣ надобности надѣть на себя маску набожности, ибо въ то время этой маской можно было достигнуть многаго.

**„Мизантропъ“.** Третья часть трилогіи, *„Мизантропъ“*, была поставлена на сцену въ 1666 г. По тону пьесы можно догадаться, что это было самое тяжелое время въ жизни Мольера, когда разладъ между нимъ и его легкомысленной женой дошелъ до того, что Мольеръ переселился въ нижній этажъ занимаемаго имъ дома, предоставивъ верхній женѣ и ея обожателямъ. Ни въ одного изъ своихъ героевъ Мольеръ не вложилъ столько личнаго и пережитого,

какъ въ героя разсматриваемой пьесы, Альцеста. Названіе мизантропа несовсѣмъ идетъ къ нему: это не холодный скептикъ, невѣрующій въ людей и потому ихъ презирающій, это — идеалистъ, разочаровавшійся въ людяхъ и страдающій отъ этого разочарованія. Въ самой горячности его нападокъ видна любящая, но глубоко возмущенная человѣческой неправдой душа; въ томъ, что онъ, несмотря на свои заявленія, любитъ человѣчество, не стоящее этой любви, и заключается трагическая сторона этого характера. Онъ жаждетъ человѣческаго сочувствія, женской ласки и съ безумнымъ упрямствомъ, напоминающимъ самого Мольера, привязывается къ пошлой и бездушной кокеткѣ Селименѣ, старается объяснить въ хорошую сторону ея предосудительные поступки и оставляетъ ее лишь тогда, когда она оказывается окончательно негодной. Въ драматическомъ отношеніи пьеса слаба: въ ней нѣтъ внутренняго центра, откуда бы исходили нити драматическаго дѣйствія, нѣтъ правильнаго развитія дѣйствія изъ характеровъ, но какъ психологическій этюдъ, какъ картина нравовъ современнаго Мольеру французскаго общества, она весьма замѣчательна и составляетъ достойное дополненіе къ „Тартюффу“ и „Донъ-Жуану“. Если принять въ соображеніе положеніе писателей въ тогдашнемъ обществѣ, то нельзя не удивиться гражданскому мужеству Мольера. Въ прежнихъ своихъ произведеніяхъ Мольеръ касался только нѣкоторыхъ сторонъ въ нравахъ современнаго ему высшаго общества; въ своей же трилогіи онъ открыто бросаетъ перчатку всему общественному строю — духовенству, высшему дворянству, представителямъ власти и правосудія. Моланъ справедливо замѣчаетъ, что въ „Мизантропѣ“ Мольера французская комедія достигаетъ замѣчательной смѣлости, ибо размахъ ея сатиры проносится мимо самого трона и задѣваетъ придворную среду, насколько это было возможно въ эпоху Людовика XIV.

**Третій періодъ дѣятельности Мольера.**

Третій періодъ драматической дѣятельности Мольера обнимаетъ собою шесть послѣднихъ лѣтъ его жизни (1667—1673). Преслѣдованія враговъ, пасквили и карикатуры, наконецъ, семейное горе — все это доставляло Мольеру много нравственныхъ терзаній и разрѣшилось тяжкой болѣзнью: онъ сталъ жаловаться на одышку и изнурительный кашель. Какъ бы желая позабыться отъ тяжелыхъ впечатлѣній, Мольеръ начинаетъ работать усиленно и съ лихорадочной поспѣшностью ставитъ на сценѣ свои пьесы. Въ ряду произведеній послѣдняго періода заслуживаютъ особаго вниманія: *„Жоржъ Данденъ“*, *„Скупой“*, *„Мѣщанинъ въ дворянствѣ“* и *„Ученыя женщины“*. Первая изъ этихъ комедій, поставленная на сцену въ іюлѣ 1668 г., переноситъ насъ въ буржуазную среду, гдѣ царствуетъ такая же нравственная грубость и низменность инстинктовъ, какъ и среди аристократіи. Герой комедіи, Жоржъ Данденъ, богатый землевладѣлецъ изъ крестьянъ, презираетъ свое скромное происхожденіе и, обуреваемый тщеславіемъ, женится на дочери какого-то прогорѣвшаго дворянина. Съ этихъ поръ и начинается для него рядъ терзаній. Тесть и теща смотрятъ на него свысока и дѣлаютъ ему постоянныя внушенія за несоблюденіе свѣтскихъ приличій, а жена, недовольная тѣмъ, что родители выдали ее за „мужика“, пробуетъ утѣшиться съ какимъ-то виконтомъ Клитандромъ. По комизму положеній и мастерской обрисовкѣ характеровъ эта небольшая комедія принадлежитъ къ перламъ мольеровскаго творчества. Осенью того же 1668 г. Мольеръ поставилъ на сцену своего *„Скупого“* (*L'Avare*). Заимствовавъ сюжетъ изъ комедіи Плавта „Горшокъ“ (Aulularia), Мольеръ перенесъ дѣйствіе на почву французскую, обставилъ его бытовыми подробностями французской жизни, обогатилъ характеръ героя новыми чертами, такъ что эта пьеса можетъ быть съ полнымъ правомъ названа его самостоятельнымъ произве-

деніемъ. Въ комедіи *„Мѣщанинъ въ дворянствѣ“* (Le Bourgeois gentilhomme) Мольеръ возвращается къ темѣ, уже затронутой въ „Жоржѣ Данденѣ“, и жестоко осмѣиваетъ нелѣпую попытку разбогатѣвшаго буржуа влѣзть въ дворяне. Но какъ ни смѣшонъ буржуа Журдэнъ, желающій усвоить себѣ лоскъ и манеры аристократіи и нанимающій для этой цѣли учителей танцевъ, музыки, фехтованія и философіи, онъ все-таки лучше аристократа Доранта, который безстыдно льститъ ему, беретъ у него взаймы деньги и не стыдится играть позорную роль сводника, передавая отъ его имени подарки какой-то маркизѣ.

**„Ученыя женщины“.**

Въ 1672 г. Мольеръ поставилъ на сцену свою знаменитую комедію *„Ученыя женщины“* (*Les Femmes savantes*), въ которой поднялъ насмѣхъ педантизмъ женщинъ, воображающихъ себя учеными и надоѣдающихъ всѣмъ и каждому своей ученостью и развитіемъ. Представительницами этой показной учености являются въ пьесѣ три женщины: хозяйка дома, жена Кризаля Филаминта, ея дочь Арманда и сестра Кризаля Белиза, типическая старая дѣва, считающая, что всѣ отъ нея безъ ума, и видящая въ каждомъ словѣ, обращенномъ къ ней мужчиной, скрытое признаніе. Совершенную противоположность всѣмъ этимъ кривлякамъ представляетъ младшая дочь Кризаля Генріетта, простая, любящая, сердечная, едва ли не лучшій изъ женскихъ типовъ, созданныхъ Мольеромъ. Она любитъ Клитандра, въ свою очередь любима имъ, но мать прочитъ ей въ мужья бездарнаго поэта и педанта Триссотена, котораго она считаетъ чудомъ учености и остроумія. Клитандра же она не жалуетъ за то, что онъ ни разу не просилъ ее прочесть что-нибудь изъ ея стихотвореній, которыхъ она, какъ всякая ученая женщина, написала не мало. Къ счастью, за влюбленныхъ стоитъ Кризаль, который подъ вліяніемъ своего брата Ариста рѣшается показать себя мужчиной. Неизвѣстно, чѣмъ кончилась бы борьба Кризаля съ же-

ной, если бы не хитрость Ариста, который пускаетъ слухъ, что Кризаль и его жена разорились. Услышавъ эту новость, Триссотенъ отказывается отъ Генріетты, которая и выходитъ замужъ за Клитандра.

**„Мнимый больной“.**

Въ заключеніе слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ о послѣдней пьесѣ Мольера, бывшей его лебединою пѣснью, о комедіи *„Мнимый больной“ (Le Malade imaginaire).* Здѣсь Мольеръ коснулся одного изъ важныхъ пороковъ того времени — шарлатантства медицины. Нѣкто Арганъ, человѣкъ ипохондрическаго темперамента, вообразивъ, что онъ боленъ, сдѣлался жертвой цѣлой шайки шарлатановъ-докторовъ, которые осаждаютъ его съ утра до вечера, отворяютъ кровь, ставятъ клистиры, такъ что, если онъ остается въ живыхъ, то только благодаря своему здоровому сложенію. Наконецъ, брату Аргана Беральду, приходитъ въ голову счастливая мысль, чтобы отучить брата лѣчиться у другихъ, принять его самого въ сословіе докторовъ. Беральдъ, женихъ дочери Аргана Клеантъ и др. переодѣваются въ костюмы докторовъ и торжественно принимаютъ Аргана въ свое сословіе, дѣлаютъ ему экзаменъ, берутъ съ него обычныя клятвы. — Во время представленія этой пьесы, 17 февраля 1673 г. Мольеръ, игравшій роль Аргана, вдругъ почувствовалъ себя дурно и лишился чувствъ. Его перенесли домой, гдѣ онъ черезъ нѣсколько часовъ умеръ.

**Характеристика комедіи Мольера.**

Познакомившись съ главными произведеніями Мольера, попытаемся сдѣлать общую характеристику Мольера и опредѣлить мѣсто, занимаемое имъ въ исторіи французской комедіи. Унаслѣдовавъ отъ предшествовавшей комедіи форму, Мольеръ расширилъ ея рамки, облагородилъ ея дикцію, обставилъ ее новыми, выхваченными изъ жизни, типами. Но этимъ не ограничивается его заслуга. Онъ создаетъ комедію нравовъ и комедію характеровъ и тѣмъ кладетъ основу художественной комедіи. Представительницами перваго рода комедіи у него являются

„Смѣшныя жеманницы“, „Ученыя женщины“ и др.; образцы комедіи характеровъ онъ далъ въ „Тартюффѣ“ „Скупомъ“, „Донъ-Жуанѣ“ и „Мизантропѣ“. Въ комедіяхъ Мольера возстаетъ передъ нами схваченная съ комической стороны жизнь высшаго и средняго общества въ эпоху Людовика XIV. Аристократическіе развратники, клерикальные и свѣтскіе лицемѣры, глуповатые и фатоватые маркизы, précieuses, доктора шарлатаны, барыни, надоѣдающія ученостью, и лѣзущіе въ аристократію буржуа — всѣ эти типы проходятъ передъ нами, какъ живые, со всѣми особенностями своего характера, манеръ, даже — жаргона. Но, какъ истинный художникъ, Мольеръ не ограничился изображеніемъ мѣстныхъ и индивидуальнныхъ особенностей; рисуя своихъ современниковъ, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ рисовалъ тѣ общіе типы, разновидностями которыхъ были его герои. „Задача комедіи, — говоритъ онъ въ „Версальскомъ экспромптѣ“ (Impromptu de Versailles), — изображать всѣ недостатки людей вообще и въ особенности недостатки современниковъ“. „Когда вы изображаете людей, — говоритъ Мольеръ устами Доранта въ „Критикѣ на Школу женщинъ“ — вы обязаны изображать ихъ такими, каковы они на самомъ дѣлѣ; необходимо, чтобы созданныя личности были схожи съ окружающими людьми, и авторъ напрасно трудился, если въ выведенныхъ имъ лицахъ нельзя узнать современнаго ему общества“. Если типы, созданные Мольеромъ, не очерчены съ такимъ богатствомъ индивидуальныхъ оттѣнковъ, какъ типы, созданные Шекспиромъ, если иногда они намъ кажутся не живыми лицами, а олицетвореніемъ различныхъ страстей, то это, главнымъ образомъ, происходитъ отъ особенностей французской драматической системы, упорно избѣгавшей всякихъ эпизодовъ, не стоящихъ въ тѣсной связи съ главнымъ дѣйствіемъ, а извѣстно, какое значеніе имѣютъ иногда эпизодическія сцены для характеристики героевъ. Впрочемъ, въ этомъ отношеніи Мольеръ имѣетъ

громадное преимущество передъ французскими трагиками; нѣкоторые изъ его героевъ, напр. Тартюффъ, очерчены такъ всесторонне, представляютъ собою такое удачное соединеніе общечеловѣческихъ чертъ съ мѣстными и индивидуальными, что ихъ можно назвать выхваченными изъ жизни типами. Но въ чемъ Мольеръ не имѣетъ соперниковъ, такъ это въ созданіи комическихъ сценъ и веденіи комическаго дѣйствія.

„Мольеръ, говорилъ Гёте Эккерману, такъ великъ, что всякій разъ, какъ перечитываешь его, находишь все новыя и новыя красоты. Его комедіи по временамъ граничатъ съ трагедіями, онѣ захватываютъ васъ совсѣмъ, и въ этомъ отношеніи никто не осмѣлится подражать ему". Въ особенности восхищался Гёте драматургическимъ талантомъ Мольера и его необыкновеннымъ знаніемъ сцены и ея эффектовъ. „Чтобы пьеса была сценична, продолжаетъ Гёте, нужно, чтобы каждая сцена, каждое положеніе имѣли смыслъ и значеніе сами по себѣ, и кромѣ того, чтобы она открывала перспективу на положенія еще болѣе важныя. Въ этомъ отношеніи „Тартюффъ"—величайшій образецъ для подражанія. Подумайте о первой сценѣ „Тартюффа". Какая мастерская экспозиція дѣйствія! Какъ она сразу захватываетъ васъ и даетъ предчувствовать скорое наступленіе болѣе важныхъ событій. Если мы хотимъ изучить тайну, какъ нужно дѣйствовать на зрителей, —должно обратиться къ Мольеру. Въ „Мнимомъ больномъ" есть сцена, которая мнѣ всегда казалась образчикомъ необыкновеннаго знанія того, что должно производить эффектъ на зрителя. Я разумѣю одиннадцатую сцену второго акта, гдѣ мнимый больной разспрашиваетъ свою маленькую дочку Луизонъ, былъ ли Клеантъ въ комнатѣ сестры. Другой поэтъ просто заставилъ бы маленькую плутовку разсказать, что̀ она видѣла, но Мольеръ поступилъ иначе и изъ разспроса сдѣлалъ превосходную сцену. Сначала онъ заставилъ

Луизонъ притвориться непонимающей, чего отъ нея хотятъ; далѣе она утверждаетъ, что ничего не знаетъ; потомъ, испуганная розгой, притворяется, что падаетъ въ обморокъ, но, видя, что отецъ приходитъ въ отчаяніе, считая ее мертвой, она проворно вскакиваетъ и, отвѣчая на его вопросы, разсказываетъ ему все, что видѣла". Изъ новѣйшихъ критиковъ никто лучше Сентъ-Бева не сумѣлъ выразить общее впечатлѣніе, которое производитъ на современнаго читателя совокупность всего, написаннаго Мольеромъ. „Любить Мольера, говоритъ знаменитый критикъ, — значитъ прежде всего ненавидѣть то, что не соотвѣтствовало его свѣтлой природѣ, что ему было противно въ его время и было бы невыносимо и въ наше. Любить Мольера — значитъ исцѣлиться отъ фанатизма, какъ религіознаго, такъ и политическаго, нетерпимости и черствости сердца. Любить Мольера—значитъ гарантировать себя отъ увлеченія человѣческой природой, которая иногда способна забывать, изъ какихъ неустойчивыхъ элементовъ она создана. Любить Мольера — значитъ любить простоту и ненавидѣть искусственность, манерность, педантизмъ".

*Пособія для изученія французской литературы XVII вѣка.* Лансонъ. Исторія французской литературы, т. I. М. 1897. — Коршъ и Кирпичниковъ. Исторія всеобщей литературы, т. III.— Тэнъ. Старый порядокъ. Пер. Германа Лопатина. 1907. — Его же. Чтенія объ искусствѣ. Пер. Чудинова. — Борхсеніусъ. Представители реальнаго романа во Франціи („Пантеонъ Литературы" 1888, № 10 и 11).—Веселовскій (А-ѣй). Этюды о Мольерѣ, 2 части: Тартюффъ М. 1879 и Мизантропъ М. 1881. — Его же статьи: „Мольеръ", „Легенда о Донъ Жуанѣ", „Альцестъ и Чацкій", въ „Этюдахъ и Характеристикахъ". М. 1907, 3-е изданіе.— Біографія Мольера въ „Біографической библіотекѣ Павленкова".— Батюшковъ. „Женскіе типы Расина" („Сѣверный Вѣстникъ" 1896). — Его же. „Корнелевъ Сидъ". (Журналъ Мин. Нар. Пр."1895, августъ).—Веселовскій, (Ю.) „Корнель". („Вѣстн. Европы" 1906, октябрь). — Его же. „Расинъ" („Вѣст. Европы" 1899, октябрь). — Буассье. „Госпожа де-Севинье".

*Переводы. Корнель:* „Сидъ". („Дешевая библіотека" Суворина). — „Горацій". Пер. Поливанова. М. 1895. — *Расинъ:* „Федра". Пер. Поливанова. М. 1895.— „Гоѳолія". Пер. его же, тамъ же. — Расинъ.

пер. Чюминой. С.-Пб. 1900 („Гоѳолія“ и „Эсѳирь“).— *Мольеръ:* Полное собраніе сочиненій. 3 т. С.-Пб. 1894.; другое изданіе подъ ред. Трубачевскаго. С.-Пб. 1899. — „Мизантропъ“. Пер. Поливанова. М. 1893. — „Школа женъ“, „Скупой“, „Донъ-Жуанъ“ и „Тартюффъ“ въ изд. „Дешевой библіотеки“ Суворина.— Воскресенскій. „Поэтика“. С.-Пб. 1885 (отрывки изъ „Поэтики“ Буало). — Лабрюйеръ „Характеры“, пер. Долгова С.-Пб. 1870. — Паскаль. „Мысли“, пер. М. Первова, С.-Пб. 1892. — Лафонтэнъ. Басни, Пер. Курочкина. С.-Пб. 1897.

## II. Англійская литература XVII вѣка.

**Возрожденіе и реформація.** Англійская литература XVI в. выразила въ своихъ произведеніяхъ идеалы эпохи Возрожденія, а отличительной чертой этой эпохи было жизнерадостное античное міровоззрѣніе съ его культомъ красоты и силы, съ его неумолкаемымъ призывомъ къ наслажденію жизнью. Воззрѣніе это грозило выродиться въ полную нравственную распущенность, если бы ему не шло наперерѣзъ другое культурное теченіе, извѣстное подъ именемъ Реформаціи. Въ умственномъ отношеніи Реформація продолжала до извѣстной степени дѣло Возрожденія; она поощряла духъ критики и излѣдованія и отстаивала право личнаго сужденія въ дѣлахъ вѣры, основаннаго на субъективномъ пониманіи свящ. Писанія, но нравственные идеалы ея были другіе: вмѣсто веселаго языческаго эпикуреизма она предъявляла къ людямъ серьезныя нравственныя требованія и провозгласила нравственный долгъ руководящимъ началомъ человѣческой жизни. Эти два основныя культурно-историческія теченія встрѣтились въ XVII в. на почвѣ Англіи. Сначала преобладаетъ первое и создаетъ литературу, въ которой блещутъ имена Сиднея, Спенсера, Шекспира и др. Но къ концу царствованія Елизаветы начинается преобладаніе теологическихъ интересовъ надъ интересами литературными. Хотя введеніе реформаціи въ Англіи было дѣломъ государства,

но основные принципы ея давно уже коренились въ сердцахъ англійскаго народа. Задолго до Лютера и Кальвина Виклифъ громилъ развратъ католическаго духовенства и призывалъ народъ къ нравственному возрожденію, не находя нужнымъ никакихъ посредниковъ между Богомъ и человѣкомъ. Несмотря на всѣ преслѣдованія, которымъ подвергались послѣдователи Виклифа въ XV столѣтіи, ученіе его было весьма популярно въ средѣ англійской буржуазіи. Для послѣдователей Виклифа англійская реформація, выразившаяся въ созданіи англійской государственной церкви, была далеко не удовлетворительна. Для нихъ было недостаточно порвать съ папствомъ: они требовали полнаго разрыва со всѣми традиціями и установленіями католицизма.

**Пуритане.**

Изъ сказаннаго ясно, почему англійскіе пуритане должны были опираться не на Лютера, а на Кальвина, понимавшаго реформацію, какъ реставрацію первобытнаго христіанства апостольскихъ временъ. Основнымъ пунктомъ пуританской догмы было ученіе о предопредѣленіи. Пуритане вѣрили, что множество людей съ самаго рожденія своего предназначены къ гибели, что они не спасутся усиліями собственной воли и что только божественная благодать можетъ спасти ихъ. Въ виду этого первымъ дѣломъ всякаго пуританина было устроить свою жизнь такъ, чтобы сдѣлать себя достойнымъ сосудомъ божественной благодати. И вотъ, вся жизнь пуританина является приготовленіемъ къ этому неизглаголанному блаженству. Онъ думаетъ только объ одномъ и молится о наступленіи этого одного со стономъ и слезами. Стоя па этой точкѣ зрѣнія, пуританинъ съ особенной враждебностью относится къ поэзіи и искусству, видя въ нихъ сѣти, искусно разставленныя дьяволомъ на погибель человѣка. Отсюда нападки пуританъ на театры, которые, впрочемъ, уцѣлѣли въ XVI в., потому что за нихъ стояли народныя массы, аристократія и сама верховная власть

въ лицѣ Елизаветы и Іакова I. Но лишь только въ XVII в. пуританамъ удалось захватить въ свои руки власть, первымъ дѣломъ ихъ было запретить во всей Англіи театральныя представленія.

Бэньянъ.

Однимъ изъ самыхъ интересныхъ примѣровъ вліянія пуританскихъ воззрѣній на литературу служитъ поэма Джона Бэньяна *„Странствованіе паломника“ (Pilgrim's Progress)*. Содержаніе поэмы Бэньяна состоитъ въ слѣдущемъ. Однажды раздался грозный гласъ съ неба и привелъ въ ужасъ обитавшаго въ Градѣ Разрушенія христіанина. Онъ одинъ понялъ опасность, угрожающую городу, и рѣшился избѣжать ея. Преслѣдуемый насмѣшками сосѣдей, онъ пустился въ путь, чтобы избѣжать смерти и достигнуть небеснаго града. Встрѣтившійся ему на пути юноша съ свѣтлымъ взоромъ и съ книгой въ рукѣ, который оказывается евангелистомъ, указываетъ ему истинную дорогу. Напротивъ того, другое лицо, именно — Мудрость міра сего, пытается, хотя и безуспѣшно, совратить его съ истиннаго пути. Не слушая коварныхъ совѣтовъ Мудрости, христіанинъ смѣло погружается въ топкое, грязное, населенное демонами болото и достигаетъ узкаго выхода, изъ котораго открывается путь въ горную страну. Онъ горячо молится Св. Кресту и чувствуетъ, какъ тяжелая ноша грѣховъ сама собою сваливается съ его плечъ. Далѣе ему приходится карабкаться по скалѣ Препятствій и достигнуть великолѣпнаго замка, гдѣ живутъ мудрыя дѣвы Благочестіе и Благоразуміе, которыя ободряютъ его и даютъ ему оружіе для дальнѣйшихъ испытаній. Подвигаясь впередъ, христіанинъ встрѣчаетъ демона гигантскихъ размѣровъ, по имени Аполліона, который хочетъ преградить ему дорогу, но падаетъ подъ его ударами. Потомъ онъ спускается въ долину Смерти, пройдя которую, достигаетъ города, называемаго Ярмарка Тщеславія. Боясь увлечься соблазнами этого веселаго го-

рода, христіанинъ проходитъ его съ опущенными долу очами, но жители, замѣтивъ его, бросаются на него, избиваютъ и бросаютъ въ тюрьму. Потомъ онъ попадаетъ въ руки гиганта Отчаяніе, который его мучитъ и убѣждаетъ покончить жизнь самоубійствомъ. Пройдя Счастливыя Горы и Рѣку Смерти, путешественникъ достигаетъ, наконецъ, цѣли своихъ стремленій и вступаетъ въ божественный городъ. Поэма Бэньяна имѣла въ свое время громадный успѣхъ, выдержала множество изданій и была переведена на главнѣйшіе европейскіе языки, между прочимъ, и на русскій. Начало поэмы прекрасно переведено Пушкинымъ словами:

Однажды, странствуя среди долины дикой,
Незапно былъ объятъ я скорбію великой,
И тяжкимъ бременемъ подавленъ и согбенъ,
Какъ тотъ, кто на судѣ въ убійствѣ уличенъ и т. д.

Восхищенный мастерскимъ переводомъ Пушкина, Достоевскій (въ своей рѣчи о Пушкинѣ) дѣлаетъ превосходную характеристику самой поэмы Бэньяна: „Въ грустной и восторженной музыкѣ этихъ стиховъ чувствуется самая душа сѣвернаго протестантизма, англійскаго ересіарха, безбрежнаго мистика съ его тупымъ, мрачнымъ, непреоборимымъ стремленіемъ и со всѣмъ безудержемъ мистическаго мечтанія. Читая эти странные стихи, вамъ какъ бы слышится духъ вѣковъ реформаціи, вамъ понятенъ становится этотъ воинственный огонь начинавшагося протестантизма, понятной становится, наконецъ, самая исторія, и не мыслью только, а какъ будто вы сами тамъ были, прошли мимо вооруженнаго стана сектантовъ, пѣли съ ними ихъ гимны, плакали вмѣстѣ съ ними въ ихъ мистическихъ восторгахъ и вѣровали вмѣстѣ съ ними въ то, во что они повѣрили“. Англійская критика неумѣренна въ своихъ восторгахъ поэтическому таланту Бэньяна. На самомъ дѣлѣ талантъ его далеко не изъ

крупныхъ. Поэтическимъ чувствомъ и чутьемъ прекраснаго въ жизни Бэньянъ обладалъ въ весьма слабой степени, но онъ былъ, безспорно, одаренъ замѣчательно сильнымъ воображеніемъ. Съ помощью этой способности онъ умѣетъ производить иллюзію въ тѣхъ случаяхъ, когда произведеніе ея представляется очень труднымъ. Избравъ для изложенія своихъ идей самую неблагодарную форму — аллегорическую, онъ сумѣлъ превратить холодныя, отвлеченныя понятія въ живыхъ людей. Разсматриваемая съ культурно-исторической точки зрѣнія, книга Бэньяна едва ли имѣетъ равную себѣ. Нигдѣ внутренній міръ пуританина съ его религіозной экзальтаціей и мистическими восторгами не изображенъ такъ жизненно и ярко. Поэма Бэньяна, отражающая въ себѣ извѣстный моментъ въ религіозной жизни англійскаго народа, была послѣ Библіи любимымъ чтеніемъ многихъ поколѣній, проливавшихъ надъ ней слезы и почерпавшихъ въ ней бодрость и надежду.

**Мильтонъ.** Бэньянъ выразилъ только одну сторону пуританизма — религіозную экзальтацію, переходящую въ восторженный мистицизмъ. Самымъ полнымъ и всестороннимъ выразителемъ идей пуританизма былъ величайшій поэтъ Англіи XVII в. Джонъ Мильтонъ (1608—1674). Въ его разносторонней, многогранной натурѣ отразились не только лучшія стороны пуританизма, но и лучшіе завѣты догоравшей эпохи Возрожденія. Родившись въ достаточной семьѣ, онъ имѣлъ возможность получить прекрасное образованіе, которое окончилъ въ Кэмбриджскомъ университетѣ. Первыми его зрѣлыми произведеніями были двѣ описательныя поэмы: „*L'Allegro*“ и „*Il Penseroso*“ („*Веселый*“ и „*Задумчивый*“) и маска „*Комусъ*“ *), въ которыхъ сказались слѣды заня-

*) „Маскою“ называлось драматическое произведеніе фантастическаго и аллегорическаго содержанія.

тій Мильтона классической и итальянской литературами. Послѣдней онъ занимался еще болѣе ревностно во время своего путешествія въ Италію (1638—1639), откуда онъ возвратился, обогащенный новыми свѣдѣніями, впечатлѣніями и массой интересныхъ знакомствъ. Онъ восхищался итальянскимъ искусствомъ, литературой и высокой культурой страны, но темныя стороны итальянской жизни — эпикуреизмъ и нравственная распущенность нисколько не коснулись его чистой души. Возвратившись изъ Италіи, Мильтонъ нѣкоторое время стоялъвъ сторонѣ отъ политики, но вскорѣ событія его увлекли. Наступилъ рѣшительный моментъ въ борьбѣ Карла I съ парламентомъ. Въ 1642 г. король бѣжалъ изъ Лондона, и междоусобная война началась; нужно было стать на чью-нибудь сторону. Мильтонъ колебался не долго и вскорѣ выпустилъ въ свѣтъ нѣсколько брошюръ, въ которыхъ настаивалъ на преобразованіи англиканской церкви въ демократическомъ духѣ. Въ 1643 г. Мильтонъ женился на Мэри Поуэль, но не нашелъ счастья въ бракѣ и уже черезъ нѣсколько мѣсяцевъ послѣ свадьбы сталъ подумывать о разводѣ. Привыкши повѣрять свои мысли бумагѣ, онъ написалъ свой первый памфлетъ „*О разводѣ*" и обратился съ нимъ къ парламенту. Защищая дѣло, съ которымъ была связана его собственная судьба, Мильтонъ нерѣдко прибѣгаетъ къ софизмамъ, стараясь согласить Новый Завѣтъ съ текстами изъ Ветхаго, но замѣчательно, что самымъ сильнымъ основаніемъ служатъ для него не Свящ. Писаніе, не творенія св. отцовъ, но разумъ и природа. Онъ не вѣритъ въ нерасторжимость брака, главнымъ образомъ потому, что она противна разуму и природѣ, а что противно природѣ, то и противозаконно.

**Трактатъ „О воспитаніи".**

Вторымъ знаменитымъ трактатомъ Мильтона былъ трактатъ „*О воспитаніи*". По мнѣнію Мильтона, цѣль воспитанія — приблизить человѣка къ Богу, научить его любить Бога и подражать его совершенству. Кромѣ этой

высокой нравственной цѣли есть другая — житейская, практическая — научить человѣка выполнять толково и честно выпадающія на его долю общественныя обязанности. Единственнымъ средствомъ для достиженія этой цѣли Мильтонъ считаетъ соединеніе въ воспитаніи гуманитарнаго элемента съ реалистическимъ. Онъ одинаково возстаетъ какъ противъ схоластическаго воспитанія, занимающагося только развитіемъ формальныхъ сторонъ мышленія, такъ и противъ классическаго, занимающагося изученіемъ грамматическихъ формъ и словъ вмѣсто изученія самыхъ предметовъ. Хотя въ основу образованія онъ кладетъ классическіе языки, но изученіе ихъ у него не цѣль, а средство къ высшему умственному и нравственному развитію. Какъ только ученикъ успѣетъ овладѣть формами латинскаго и греческаго языковъ, Мильтонъ совѣтуетъ ему читать такихъ авторовъ, которые могутъ обогатить его реальными свѣдѣніями, напр., Варрона, Аристотеля и др. На ряду съ классическими языками изучаются естественныя науки, географія, физика и математика. Изученіе различныхъ наукъ должно чередоваться съ физическими упражненіями: гимнастикой, плаваніемъ и т. д. Подобно Раблэ и Коменскому, Мильтонъ придаетъ большое значеніе изученію родины. Онъ рекомендуетъ учителю дѣлать съ своими учениками каждое лѣто прогулки за городъ или къ берегу моря, чтобы они знакомились съ пріемами обработки земли, рыбной ловли, управленія кораблемъ и пр. Мильтонъ былъ убѣжденъ, что посредствомъ такого разносторонняго воспитанія, въ которомъ обращается вниманіе какъ на развитіе ума и характера, такъ и на физическое воспитаніе, образуется новая порода людей практическихъ, развитыхъ и нравственно-здоровыхъ.

**„Ареопагитика“.**

Въ одинъ годъ съ трактатомъ „О воспитаніи“ вышелъ въ свѣтъ лучшій изъ прозаическихъ трактатовъ Мильтона, *посвященный* защитѣ *свободы печати*. Въ XVI в.

въ Англіи цензура книгъ была возложена на лондонскаго епископа, а проступки противъ законовъ о печати были судимы въ Звѣздной Палатѣ (Star Chamber). Закрывъ Звѣздную Палату, пуританскій парламентъ издалъ въ 1643 г. законъ, которымъ лишь перенесъ ея полномочіе на совѣтъ самихъ книгопродавцевъ и издателей, которые поручали цензуру книгъ особымъ назначеннымъ для этой цѣли цензорамъ. Въ 1644 г., когда этотъ законъ былъ уже въ дѣйствіи, Мильтонъ издалъ безъ дозволенія цензуры свою знаменитую „*Ареопагитику*“. Названіе Ареопагитики было заимствовано у Исократа, который такъ назвалъ одну изъ своихъ рѣчей, обращенныхъ къ аѳинскому народному собранію. Мильтонъ не былъ защитникомъ безусловной свободы печати; онъ признавалъ, что бываютъ такіе случаи, когда правительство обязано остановить распространеніе вредной книги и даже предать суду ея автора (пасквили на частное лицо или книги, направленныя въ защиту папизма), но онъ отрицалъ необходимость предварительной цензуры, могущей убить книгу раньше появленія ея на свѣтъ. По мнѣнію Мильтона, убить книгу — то же, что убить человѣка, даже хуже, ибо кто убиваетъ человѣка, тотъ убиваетъ только разумное созданіе, а кто уничтожаетъ книгу, тотъ убиваетъ самый разумъ, истинное подобіе Господа. Перенося затѣмъ вопросъ на почву практическую, Мильтонъ распространяется о невѣроятной трудности завести сколько-нибудь сносную цензуру и доказываетъ, что законъ 1643 г. не достигаетъ цѣли, потому что требуетъ отъ цензоровъ такихъ качествъ, которыми едва ли обладаетъ хоть одинъ изъ простыхъ смертныхъ. Доказавъ безполезность цензуры и невозможность устроить ее разумнымъ образомъ, Мильтонъ переходитъ къ тому злу, которое она причиняетъ, ибо она прежде всего представляетъ собою возмутительное насиліе, наносимое наукѣ и людямъ, занимающимся ею, ибо что̀ можетъ быть оскор-

бительнѣе того, что серьезныя ученыя работы, на которыя потрачено много энергіи и труда, не могутъ быть обнародованы безъ одобренія приноравливающаго ихъ къ своему пониманію цензора? Въ заключеніе Мильтонъ дѣлаетъ краснорѣчивое обращеніе къ парламенту и умоляетъ его спасти человѣческое достоинство и свободу мысли въ Англіи. Хотя „Ареопагитика“ и не привела непосредственно ни къ какимъ практическимъ результатамъ, но она произвела глубокое впечатлѣніе на нѣкоторыя избранныя натуры, а въ слѣдующемъ поколѣніи сѣмя, брошенное Мильтономъ, принесло свои плоды. Защитники свободы печати при Георгѣ III заимствовали отсюда свои самые вѣскіе аргументы въ пользу уничтоженія цензуры. Въ 1788 г., за годъ до французской революціи, одинъ изъ ея вождей, Мирабо, перевелъ брошюру Мильтона и въ предисловіи объяснилъ своимъ согражданамъ, насколько Англія обязана своей свободой распространенію въ обществѣ идей Мильтона.

**„Иконоборецъ“.**

Въ скоромъ времени перо Мильтона понадобилось самому правительству. Побѣжденный пуританами, Карлъ I былъ казненъ, какъ политическій преступникъ (1649 г.). Казнь эта возбудила въ народѣ сочувствіе къ королю, окружила его чело ореоломъ мученичества. На почвѣ этого сочувствія роялисты основали вновь свои надежды и издали книгу, подъ заглавіемъ „Королевскій образъ“ (*Εἰκὼν βασιλική*), которая должна была постоянно напоминать народу о королѣ-мученикѣ. Въ этой книгѣ отъ лица самого короля разсказывались девять послѣднихъ лѣтъ его жизни, перечислялись всѣ испытанныя имъ страданія и униженія; разсказъ чередовался съ лирическими отступленіями, въ которыхъ мнимый король распространялся о честности своихъ намѣреній, о своей любви къ народу и т. д. Въ настоящее время признано, что „Королевскій образъ“ принадлежитъ перу доктора Годена, впослѣдствіи возведеннаго за это въ санъ епископа, но въ то время

публика была увѣрена, что въ рукахъ у нея подлинное произведеніе несчастнаго короля. Въ виду того, что книга Годена произвела сильное впечатлѣніе и выдержала въ одинъ годъ множество тайныхъ изданій, правительство поручило Мильтону, занимавшему при Кромвелѣ должность секретаря для дипломатической переписки, отвѣчать на нее. Мильтонъ въ скорости исполнилъ порученіе правительства и далъ своему отвѣту заглавіе „*Иконоборецъ*“. Опровергая шагъ за шагомъ Годена, Мильтонъ представляетъ покойнаго короля въ иномъ свѣтѣ, обвиняетъ его въ суевѣріи, вѣроломствѣ, развратѣ, презрѣніи къ народнымъ правамъ, утверждаетъ, что онъ обѣщалъ своимъ союзникамъ шотландцамъ отдать на разграбленіе Лондонъ и т. д. Памфлетъ Мильтона имѣлъ большой успѣхъ; нѣсколько десятковъ тысячъ его разошлось менѣе, чѣмъ въ годъ. Въ виду того, что Мильтону удалось наклонить вѣсы общественнаго мнѣнія въ пользу республики, сынъ Карла I, проживавшій тогда во Франціи, поручилъ знаменитому французскому ученому Сомэзу (Salmasius) написать отвѣтъ Мильтону. Въ своемъ отвѣтѣ, которому онъ далъ заглавіе „Defensio regia“, Сомэзъ жестоко нападаетъ на Мильтона и ѣдко осмѣиваетъ изложенную въ „Иконоборцѣ“ теорію самодержавія народа.

**„Защита англійскаго народа“.**

Отвѣтить Сомэзу было поручено Мильтону. Гордый тѣмъ, что ему довелось защищать честь англійскаго народа, Мильтонъ просиживалъ цѣлыя ночи за работой, не жалѣя своего слабаго зрѣнія, и въ декабрѣ 1650 г. представилъ парламенту свою знаменитую „*Defensio pro populo anglicano*“. Самый сильный аргументъ Сомэза состоялъ въ томъ, что королевская власть была низвергнута въ Англіи не народомъ, даже не парламентомъ, потому что палата лордовъ была уничтожена, а одной партіей. Въ своемъ отвѣтѣ Мильтонъ обстоятельно доказываетъ, что эта партія была самая нравственно-здоровая часть англійскаго народа, и что̀ она постановила, то,

можно сказать, было постановлено народомъ. Памфлетъ Мильтона произвелъ сильное впечатлѣніе въ Европѣ; ученая репутація Годена была подорвана, а представители иностранныхъ державъ поспѣшили поздравить Мильтона съ побѣдой. Первая „Защита англійскаго народа“ стоила Мильтону потери зрѣнія; онъ ослѣпъ на 44-мъ году своей жизни, и единственнымъ его утѣшеніемъ было сознаніе, что онъ потерялъ свое зрѣніе, защищая свободу и достоинство англійскаго народа. Слѣпота Мильтона ободрила роялистовъ, которые въ 1652 г. выпустили въ Гаагѣ анонимный памфлетъ подъ заглавіемъ „Regii sanguinis clamor ad coelum“, вызвавшій *„Вторую защиту англійскаго народа“*.

Потерявъ первую жену въ 1652 г., Мильтонъ, четыре года спустя, женился на второй, Катеринѣ Вудкокъ, въ личности которой, по его собственному выраженію, сіяли яркимъ свѣтомъ любовь, нѣжность и доброта; къ сожалѣнію, счастье его было непродолжительно, ибо въ 1658 г. она умерла отъ родовъ. Мильтонъ снова остался одинокъ и пережилъ не только Кромвеля и его сына Ричарда, при которомъ онъ оставался попрежнему секретаремъ республики, но дожилъ до реставраціи Стюартовъ.

**„Потерянный рай“.**

Къ послѣднимъ годамъ жизни Мильтона относится лучшее и самое знаменитое изъ его поэтическихъ произведеній — поэма *„Потерянный Рай“* (1667). Идея „Потеряннаго Рая“ занимала Мильтона еще въ молодости, но первоначально онъ хотѣлъ обработать свой сюжетъ въ формѣ трагедіи; но страстная политическая дѣятельность отвлекла его отъ поэзіи, и когда онъ уже въ старости снова возвратился къ своей излюбленной темѣ, то на этотъ разъ она воплотилась въ формѣ эпической поэмы. Сюжетъ своей поэмы Мильтонъ заимствовалъ изъ книги Бытія, но далъ ему совершенно иное освѣщеніе. Поэму Мильтона нельзя мѣрить классической

мѣркой эпической поэмы; если ее нужно сравнивать, то не съ „Иліадой“ или „Энеидой“, а развѣ съ „Божественной Комедіей“ Данте. Въ обоихъ произведеніяхъ есть много общаго, ибо оба поэта находились въ оппозиціонномъ отношеніи къ своей эпохѣ, пережили крушеніе своихъ идеаловъ и оба создали произведенія, въ которыхъ выразили свой негодующій протестъ противъ современнаго порядка вещей. Разница въ томъ, что фантазія средневѣкового поэта, воспитанная на легендахъ, видѣніяхъ и памятникахъ католическаго искусства, сумѣла населить созданный міръ живыми существами, тогда какъ фантазія протестантскаго поэта, лишенная помощи искусства, видѣвшая въ легендѣ одно суевѣріе и принужденная извлекать все изъ самой себя, истощилась въ безплодныхъ усиліяхъ перенестись въ область наивной вѣры и на ряду съ колоссальнымъ образомъ Сатаны выставила рядъ холодныхъ абстракцій и аллегорій, которыя способны только разрушать поэтическую иллюзію. Читая поэму Мильтона, чувствуешь, что тутъ нѣтъ наивной вѣры, что тутъ на ряду съ чувствомъ и фантазіей дѣйствуетъ рефлексія, не дозволяющая поэту слиться съ изображаемыми предметами и произвести иллюзію въ читателѣ. Скованная протестантской догмой, отрицающей святыхъ, фантазія Мильтона не знала, кѣмъ населить небо, и не могла придумать ничего лучшаго, какъ изобразить Іегову въ видѣ короля, свиту котораго составляютъ многочисленныя, какъ звѣзды, небесныя силы. Тэнъ въ своемъ остроумномъ разборѣ „Потеряннаго Рая“ привелъ много примѣровъ нарушенія библейскаго колорита и неудачнаго перенесенія въ ветхозавѣтный сюжетъ новыхъ понятій; онъ прекрасно показалъ, что Адамъ и Ева у Мильтона не непосредственныя, полудикія натуры, каковыми они должны быть, а пуритане XVII в., дисциплинированные, съ нравоучительными сентенціями на устахъ. Словомъ, если мы будемъ смотрѣть на поэму Мильтона

съ эстетической точки зрѣнія, то мы наткнемся не разъ на невѣрность тона, анахронизмы, психологическіе промахи и т. д. Нѣкоторые изъ этихъ промаховъ довольно курьезны. Такъ, напр., въ одномъ мѣстѣ Адамъ жалуется Богу на свое одиночество, а Богъ въ отвѣтъ ему говоритъ: „Чтó бы ты сказалъ на моемъ мѣстѣ, ибо я остаюсь одинокимъ въ продолженіе вѣчности?“. Но если смотрѣть на поэму Мильтона съ культурно-исторической и автобіографической точки зрѣнія, то она окажется произведеніемъ въ высшей степени замѣчательнымъ. Въ ней отражается міросозерцаніе образованнѣйшаго изъ пуританъ, его общественные и нравственные идеалы и его энергическій протестъ противъ современнаго ему лакейства и нравственной распущенности. Здѣсь мы встрѣчаемъ облеченныя въ поэтическую форму извѣстныя намъ идеи Мильтона о бракѣ, свободѣ совѣсти и гражданской свободѣ, пересыпанныя трогательными жалобами человѣка одинокаго, разбитаго жизнью и осужденнаго на вѣчный мракъ.

Поэма изобилуетъ великолѣпными описаніями природы и поэтическими картинами изъ жизни первыхъ людей. Лучшій изъ эпизодовъ „Потеряннаго Рая“ въ поэтическомъ отношеніи — это очаровательная идиллія пребыванія Адама и Евы въ раю (Пѣснь 4), искушеніе Евы и ея раскаяніе (Пѣснь 9) и, наконецъ, великолѣпная картина будущей жизни человѣчества, которую архистратигъ Михаилъ развертываетъ передъ изгоняемымъ изъ рая Адамомъ (Пѣсни 11 и 12). Изъ характеровъ поэмы Мильтону наиболѣе удался колоссальный образъ Сатаны, напоминающій эсхилова Прометея. Еще критикъ начала XVIII в. Аддисонъ замѣтилъ, что Сатана, помимо желанія Мильтона, сдѣлался главнымъ героемъ его поэмы, чтò, впрочемъ, вполнѣ естественно, ибо въ грандіозной борьбѣ добра со зломъ, составляющей основной мотивъ поэмы, вниманіе читателя и должно сосредоточиваться на пред-

ставителѣ злого начала, которое является торжествующимъ. Въ личности Сатаны Мильтонъ воплотилъ дорогую ему идею протеста и независимости; нѣтъ никакого сомнѣнія, что нѣкоторымъ чертамъ характера Сатаны, напр., его гордости и любви къ свободѣ, онъ горячо сочувствовалъ. Первый намекъ на такую трагическую концепцію характера Сатаны Мильтонъ нашелъ въ Библіи или, быть можетъ, въ изданной въ 1655 г. поэтической обработкѣ книги Бытія, принадлежащей англосаксонскому пѣвцу Кэдмону.

**„Возвращенный рай“.**

Черезъ нѣсколько времени послѣ окончанія „Потеряннаго Рая“ Мильтонъ, по совѣту одного изъ своихъ друзей, принялся за „*Возвращенный Рай*“. Такъ какъ это произведеніе не было плодомъ непосредственнаго творчества, то оно вышло много слабѣе, хотя самъ Мильтонъ считалъ его выше „Потеряннаго Рая“. По содержанію вторая поэма тѣсно примыкаетъ къ первой. Въ концѣ 12-й пѣсни „Потеряннаго Рая“ ангелъ утѣшаетъ Адама обѣщаніемъ, что наступитъ день отрады для праведниковъ и день мщенія для злыхъ, что сойдетъ съ небесъ самъ Іисусъ Христосъ, сокрушитъ царство Сатаны, и что самъ міръ обновится въ пламени, и на мѣсто его воздвигнутся новое небо и новый міръ, утвержденный на правосудіи и любви. Въ „Возвращенномъ Раѣ“ описывается только одинъ эпизодъ изъ этого свѣтлаго будущаго — именно, неудавшееся искушеніе Христа Сатаной и посрамленіе злого начала. Пользуясь евангельскимъ разсказомъ, Мильтонъ посвящаетъ цѣлыя четыре пѣсни искушенію Іисуса Христа. Было ли это слѣдствіемъ старости или заранѣе принятаго намѣренія, но только Мильтонъ отнесся къ своему сюжету не такъ, какъ въ „Потерянномъ Раѣ“. Здѣсь онъ предпочелъ держаться какъ можно ближе евангельскаго текста, не позволялъ своей фантазіи развернуться и, оставивъ въ сторонѣ поэтическія прикрасы, стремился къ строгой простотѣ. Этого онъ,

конечно, достигаетъ, но нерѣдко во вредъ живости и яркости изображенія. Даже личности главныхъ героевъ — Іисуса Христа и Сатаны — очерчены очень блѣдно: это не характеры, а воплощеніе двухъ принциповъ, ведущихъ между собою нескончаемую контроверсу и оставляющихъ въ душѣ читателя довольно смутное впечатлѣніе. Одинъ эпизодъ этой драмы, искушеніе, въ особенности любопытенъ тѣмъ, что изъ него мы можемъ заключить, какъ Мильтонъ въ старости смотрѣлъ на поэзію, искусство и философію. Видно, что подъ старость Мильтонъ мало отличался отъ тѣхъ пуританскихъ проповѣдниковъ, которые считали суетой и грѣхомъ занятіе искусствомъ и поэзіей. Когда Сатана, думая возбудить самолюбіе Іисуса Христа, обѣщаетъ ему извѣстность на поприщѣ искусства, поэзіи, краснорѣчія и философіи, словомъ — всего, чѣмъ прославились древнія Аѳины, Іисусъ Христосъ дѣлаетъ сравненіе между античной культурой и культурой евреевъ, отдаетъ предпочтеніе послѣдней и въ заключеніе заявляетъ, что самая любовь къ красотѣ есть удѣлъ слабыхъ и изнѣженныхъ душъ. Итакъ, благочестіе, граничащее съ ригоризмомъ, и вѣра въ конечное торжество добра надъ зломъ — вотъ основа старческаго міросозерцанія Мильтона, насколько оно выразилось въ „Возвращенномъ Раѣ“.

**„Самсонъ“.** Но хотя Мильтонъ могъ утѣшаться надеждой на лучшія времена, эта надежда не могла примирить его съ настоящимъ, которое ежедневно томило его, какъ кошмаръ. Въ своемъ послѣднемъ поэтическомъ произведеніи, трагедіи *„Самсонъ“*, Мильтонъ еще разъ даетъ намъ понять, что̀ дѣлалось въ его душѣ при видѣ торжества деспотизма, нравственной распущенности и лакейства, ознаменовавшихъ собою эпоху реставраціи Стюартовъ. Для того, чтобы никто не ошибся въ его настроеніи, Мильтонъ избралъ сюжетомъ своей трагедіи исторію народнаго еврейскаго богатыря Самсона, которая имѣетъ

много общаго съ его собственной судьбой. Развѣ онъ, подобно Самсону, не сражался храбро съ современными филистимлянами; развѣ онъ не былъ побѣжденъ, связанъ и ослѣпленъ, если не врагами, то судьбой? Развѣ онъ не долженъ былъ чувствовать того же, что чувствовалъ Самсонъ, когда надъ ослѣпленнымъ героемъ издѣвались враги его? Поэтому, когда вы слышите жалобу Самсона, что мракъ объялъ его со всѣхъ сторонъ, что всѣ его надежды разбиты, вы тотчасъ догадываетесь, что здѣсь устами Самсона говоритъ самъ авторъ. Видно, что въ этой лебединой пѣсни вылилась вся наболѣвшая душа великаго англійскаго поэта.

**Эпоха Реставраціи.**

Эпоха реставраціи Стюартовъ была эпохой крайней деморализаціи англійскаго общества. Изсякла вѣра въ принципы и нравственные идеалы; люди плыли по теченію и старались урвать отъ жизни возможно больше наслажденій. Слѣдуя примѣру двора, общество поспѣшило сбросить съ себя маску внѣшняго благочестія и нравственныхъ приличій, бывшую обязательной при господствѣ пуританъ, и щеголяло цинизмомъ и легкомысленнымъ отношеніемъ къ нравственному долгу. Это безпримѣрное въ англійской исторіи пониженіе нравственнаго уровня общества нашло себѣ выраженіе какъ въ жизни, такъ и въ произведеніяхъ эпохи Реставраціи. Люди мѣняли свои политическія и религіозныя убѣжденія, какъ мѣняютъ перчатки, почти не скрывая, что они руководились въ этомъ случаѣ матеріальными выгодами.

**Драйденъ.**

Величайшій послѣ Мильтона англійскій поэтъ XVII в. Джонъ Драйденъ явилъ въ своей жизни примѣръ политической и религіозной шаткости и погони за успѣхомъ. Нѣкогда страстный поклонникъ Кромвеля, написавшій въ память его восторженную оду, онъ не менѣе восторженно привѣтствовалъ воцареніе Карла II и сдѣлался пропагандистомъ монархическаго принципа. Въ молодости онъ былъ протестантомъ; во время Реставраціи

принялъ католицизмъ, но когда эта сдѣлка съ совѣстью не была оцѣнена дворомъ, онъ написалъ трагикомедію *„Испанскій монахъ“*, гдѣ предалъ позору католическое духовенство. Такимъ же карьеристомъ онъ былъ и въ литературѣ. Какъ только по распоряженію Карла II закрытые пуританами театры были открыты, онъ поставилъ на сцену свою комедію *„Дикій волокита“*, въ которой вѣрно угадалъ настроеніе минуты, ловко разсчиталъ, что̀ можетъ понравиться королю и высшему обществу. Въ слѣдующемъ году онъ написалъ пьесу подобнаго же пошиба *„Дамы-соперницы“*, въ которой подражалъ запутанной интригѣ испанскихъ пьесъ, и тоже имѣлъ успѣхъ. За ними слѣдовалъ цѣлый рядъ комедій, въ которыхъ со стороны автора замѣчается самое легкомысленное отношеніе къ нравственному долгу. Изображая любовную интригу свѣтскаго Донъ-Жуана съ замужней женщиной, онъ надѣляетъ соблазнителя самыми привлекательными качествами и выставляетъ въ самомъ смѣшномъ видѣ обманутаго мужа. Въ одной изъ его комедій вторгается неслыханная прежде въ Англіи выходка противъ церковнаго брака и прославленіе свободной любви. „Развѣ любовь безъ алтаря и священника перестаетъ быть любовью? Вѣдь священникъ получаетъ за свой трудъ деньги и больше не думаетъ о судьбѣ соединенныхъ имъ сердецъ. По-моему, для брака достаточно одной любви“. Кромѣ комедій, Драйденъ писалъ также трагедіи въ героическомъ родѣ на манеръ трагедій Корнеля, но только съ примѣсью фантастическаго элемента (*„Любовь-тиранъ“* и др). Благодаря своимъ оперным эффектамъ и прекрасному стиху, трагедіи Драйдена имѣли успѣхъ, пока не были убиты сатирической комедіей герцога Бэкингэма „Репетиція“, гдѣ были жестоко и умно осмѣяны пріемы ихъ составленія. Послѣ этого Дрейденъ обратился къ старинной англійской драмѣ, передѣлалъ „Антонія и Клеопатру“ Шекспира, писалъ по заказу короля сатиры на

виговъ, передѣлалъ изъ Плавта и Мольера комедію „*Амфитріонъ*“ и т. д. Послѣдняя его пьеса — трагикомедія „*Поржествующая любовь*“ не имѣла успѣха, что̀ сильно огорчило престарѣлаго поэта.

**Комедія.** Самымъ характернымъ продуктомъ эпохи Реставраціи служатъ произведенія драматурговъ-комиковъ Уичерли, Конгрива и др. Комедія Уичерли „*Любовь въ лѣсу*“ есть нѣчто среднее между испанской комедіей интриги и итальянскимъ фарсомъ. Нѣкто Даппервиттъ, красивый и развратный шалопай, нуждаясь въ деньгахъ, хочетъ продать свою возлюбленную Люси другому подобному же шалопаю, описываетъ всѣ ея физическія совершенства съ обстоятельностью и юморомъ лошадинаго барышника. Но его соперницей является собственная мать Люси, которая хочетъ продать ее старому пуританскому ростовщику Грайну. Она вводитъ Грайна къ дочери подъ видомъ танцовальнаго учителя. Дочь отлично знаетъ, въ чемъ дѣло, но разыгрываетъ изъ себя невинность и при первой вольности, которую позволяетъ себѣ старикашка, начинаетъ кричать, подымаетъ на ноги весь домъ. Грайну грозятъ судомъ, скандаломъ и выпускаютъ, взявши съ него 500 фунтовъ. Нельзя не сознаться, что сцена танцовальнаго урока ведена весьма живо, а попавшійся въ ловушку старикъ очень смѣшонъ, но — что̀ за положенія, что̀ за діалогъ! Повидимому, собесѣдники стараются перещеголять другъ друга двусмысленностью выраженій и неприличіемъ остротъ. Пьеса имѣла большой успѣхъ. Объ Уичерли заговорили, а герцогиня Кливлэндъ сдѣлала его однимъ изъ своимъ многочисленныхъ любовниковъ. Не меньшій успѣхъ выпалъ на долю другой пьесы Уичерли — „*Провинціалка*“. Героиня пьесы миссиссъ Пинчвайфъ — провинціалка, вышедшая замужъ за деревенскаго сквайра, пріѣжаетъ въ Лондонъ по дѣламъ. Это женщина недалекая, но любящая удовольствія. Лондонская жизнь отуманиваетъ ей голову. Все ей кажется

новымъ и интереснымъ. Разумѣется, не такой женщинѣ устоять противъ лондонскихъ соблазновъ. Она скоро сходится съ однимъ страшнымъ развратникомъ и такъ быстро развивается подъ руководствомъ такого учителя, что достигаетъ крайней степени безстыдства. Герой пьесы *„Прямодушный“*, капитанъ Мэнли, несомнѣнно, подражаніе мольеровскому Мизантропу, которымъ восхищалась тогда вся Европа, но подражаніе довольно неудачное, ибо въ личности Мэнли нѣтъ ни капли идеализма. Изъ рѣчей его не видно, чтобы онъ когда-нибудь любилъ людей; онъ третируетъ ихъ, какъ негодяевъ, и даже о той женщинѣ, которую, повидимому, любитъ, отзывается съ самымъ площаднымъ цинизмомъ. Такому же превращенію подвергается и характеръ героини Оливіи, очевидно, навѣянный шекспировой Віолой („Двѣнадцатая ночь“). Рѣзвая, бойкая и остроумная Віола превращается у Уичерли въ жадную и наглую куртизанку, которая нисколько не скрываетъ, что любитъ капитана только за его деньги. Да иначе и быть не могло. Когда у самого писателя нѣтъ никакихъ нравственныхъ идеаловъ, то какъ онъ можетъ надѣлить ими своихъ героевъ? Изъ другихъ лицъ пьесы весьма недурно очерченъ навѣянный комедіей Расина „Сутяги“ (Les Plaideurs) типъ старухи-сутяги, которая ходитъ по улицамъ Лондона съ своимъ адвокатомъ и напрашивается на оскорбленія, чтобы тотчасъ же предъявить искъ оскорбителю и сорвать съ него нѣсколько денегъ.

У другого знаменитаго драматурга эпохи Реставраціи, Конгрива, тонъ нѣсколько смягченъ, штрихи не такъ грубы, личности не производятъ такого отталкивающаго впечатлѣнія. Конгривъ оставилъ нѣсколько пьесъ: *„Старый холостякъ“*, мастерскимъ діалогомъ которой такъ восхищался Драйденъ, *„Двоедушный“* и *„Любовь за любовь“*, Въ послѣдней мы находимъ цѣлую галлерею современныхъ портретовъ, написанныхъ рукою мастера. Особенно

удался Конгриву характеръ Валентина, преслѣдуемаго кредиторами кутилы и игрока, человѣка, который нигдѣ не теряетъ голову, искренно хохочетъ надъ своимъ невыносимымъ положеніемъ, умѣетъ не только очаровать любого изъ своихъ кредиторовъ, но и выпроситъ еще денегъ взаймы.

При всемъ талантѣ драматурговъ эпохи Реставраціи, произведенія ихъ такъ тѣсно связаны съ своей эпохой, что мы не можемъ вполнѣ наслаждаться ими. Въ нихъ больше мѣстнаго и временнаго, чѣмъ общечеловѣческаго элемента, и въ этомъ заключается причина того забвенія, въ которое они впали.

**Политическія теоріи. Гоббзъ.**

Борьба Карла I съ парламентомъ, окончившаяся временнымъ превращеніемъ наслѣдственной монархіи въ пуританскую демократическую республику, вызвала къ жизни двѣ политическихъ теоріи, изъ которыхъ одна одобряла совершившійся переворотъ, доказывала его законность и разумность, а другая громила революцію и доказывала, что потрясеніе монархическаго принципа отзовется страшными бѣдствіями въ странѣ и что единственной гарантіей благосостоянія Англіи является абсолютная королевская власть. Представителемъ первой теоріи былъ Мильтонъ, представителемъ второй — Гоббзъ, который въ своихъ произведеніяхъ является теоретикомъ абсолютизма. Въ 1651 г. онъ издалъ въ свѣтъ свое знаменитое сочиненіе „*Левіаѳанъ, или сущность, форма и властъ государя*", гдѣ онъ вывелъ изъ своихъ посылокъ самыя неумолимыя послѣдствія въ пользу абсолютной власти. Политическая теорія Гоббза стоитъ въ тѣсной связи съ его взглядомъ на нравственную природу человѣка. По мнѣнію Гоббза, источникъ всѣхъ человѣческихъ дѣйствій есть принципъ самосохраненія, выражающійся въ желаніи себѣ добра, пользы, удовольствія и въ отвращеніи отъ всего пагубнаго и непріятнаго; стало-быть, по самой своей природѣ человѣкъ есть существо эгоистическое, преслѣдующее свои личныя, эгоистическія цѣли, а такъ какъ всѣ люди имѣютъ

одинаковое право на пользованіе и обладаніе земными благами, то отсюда ясно, что естественное состояніе человѣчества — это война всѣхъ противъ всѣхъ (bellum omnium contra omnes), ибо люди стремятся выхватить другъ у друга лакомый кусокъ (homo homini lupus est). Стремясь къ достиженію своихъ эгоистическихъ цѣлей, не признавая никакихъ нравственныхъ критеріумовъ, люди кончили бы тѣмъ, что уничтожили бы другъ друга, если бы имъ не пришло въ голову устроить государственный порядокъ. При устройствѣ этого порядка они, конечно, тоже руководились эгоистическими цѣлями и чувствомъ самосохраненія. Для достиженія послѣдняго нужно, чтобы возможность всеобщей войны была уничтожена, чтобы насталъ вѣчный миръ. Разсуждая о томъ, какъ устроить такой порядокъ вещей, люди пришли къ заключенію, что единственное средство для этого — это отказаться отъ права на все, отказаться отъ части своей свободы. Отказавшись каждый отъ части своей свободы, люди уступили ее по извѣстному договору одному лицу, которое съ своей стороны гарантировало имъ миръ и безпрепятственное пользованіе земными благами.

Таково, по Гоббзу, происхожденіе государства; оно естественно и разумно, потому что вытекаетъ изъ законовъ разума и самосохраненія; оно — учрежденіе чисто человѣческое, потому что основано на договорѣ. Такъ какъ государство есть какъ бы уполномочіе отъ всего народа, то отсюда ясно, что государственная власть должна быть властью абсолютной и что представитель ея, кромѣ договора, не долженъ быть ограниченъ никакими конституціями. Въ жертву этому всепожирающему чудовищу, этому Левіаѳану, должно быть принесено все: и жизнь, и собственность, и даже мнѣніе людей, ибо онъ издаетъ законы, онъ опредѣляетъ нравственные критеріумы; онъ указываетъ границы, отдѣляющія дозволенное отъ недозволеннаго; онъ имѣетъ право запретить распространеніе вся-

каго ученія, которое можетъ вызвать раздоръ въ государствѣ; даже церковь, и та должна быть подчинена государству. Но обладаніе такой чудовищной властью можетъ подать поводъ къ злоупотребленіямъ ею — что тогда дѣлать? Стоя на своей отвлеченной точкѣ зрѣнія и имѣя въ виду земной міръ, Гоббзъ утверждаетъ, что всякое сопротивленіе абсолютной власти незаконно, ибо эта власть есть воплощеніе воли всѣхъ; противъ верховной власти можетъ по праву возстать только другая общая воля, другой уполномоченный отъ народа, но этого не можетъ быть, ибо государство можетъ имѣть только одну волю, какъ человѣкъ одну душу.

„Левіаѳанъ" Гоббза вышелъ въ свѣтъ въ 1651 г., т.-е. въ одинъ годъ съ первой „Защитой англійскаго народа" Мильтона. Хотя Мильтонъ лично не выступалъ противъ Гоббза, но не скрывалъ своего нерасположенія къ его теоріи. Несмотря однако-жъ на рѣзкую противоположность политическихъ теорій Мильтона и Гоббза, у нихъ есть одна общая черта. Оба они отрицали принципъ божественнаго происхожденія монархій, оба утверждали, что государство произошло путемъ договора. Но тутъ и начинается между ними глубокое внутреннее различіе. Исходя изъ глубокой вѣры въ добрые инстинкты человѣческой природы, идеалистъ Мильтонъ старается точнѣе опредѣлить границы государственнаго вмѣшательства въ личную жизнь и горячо стоитъ за индивидуальную свободу. Напротивъ того, скептикъ и матеріалистъ Гоббзъ не вѣруетъ ни въ совѣсть, ни въ нравственный законъ, видитъ въ человѣкѣ прежде всего эгоистическое животное, которое во что бы то ни стало должно быть укрощено. Вотъ почему онъ безъ всякаго колебанія приноситъ свободу человѣка въ жертву Левіаѳану государства.

**Локкъ.**
**„Опытъ о человѣческомъ познаніи".**

От Гоббза переходимъ къ его противнику Л о к к у. Самымъ важнымъ сочиненіемъ Локка считается его „*Опытъ о человѣческомъ познаніи*" (1690 г.), послужив-

шій точкой отправленія для послѣдующихъ философовъ не только англійскихъ, но и французскихъ, которые, популяризируя его идеи, сообщили особое направленіе европейской мысли. Уже до Локка Бэконъ считалъ чувственный опытъ единственнымъ источникомъ познанія. Бэконъ даже представилъ теорію опытнаго метода, показалъ, какъ имъ нужно пользоваться, чтобы достигнуть прочныхъ результатовъ. Но психологическая сторона вопроса, вопросъ о томъ, какъ поступаетъ нашъ духъ въ процессѣ опытнаго познанія, какъ онъ составляетъ изъ частныхъ понятій общія и родовыя и сопоставляетъ ихъ между собою, оставался неразъясненнымъ. Разъясненію этихъ вопросовъ и посвящено сочиненіе Локка. Возставая противъ Декарта и его послѣдователей, утверждавшихъ, что въ нашемъ умѣ существуютъ идеи, независимыя отъ опыта, Локкъ доказываетъ, что всякое познаніе есть результатъ чувственнаго воспріятія, что даже общія положенія, считающіяся врожденными, напр. положеніе, что цѣлое больше своей части, что одна и та же вещь не можетъ въ одно и то же время существовать и не существовать и т. п., суть результаты дѣятельности разума подъ вліяніемъ внѣшнихъ впечатлѣній. Утверждая, что единственнымъ источникомъ нашего познанія служитъ опытъ, Локкъ различаетъ опытъ внѣшній, или ощущеніе, отъ опыта внутренняго, или рефлексіи, которая есть работа нашего ума надъ полученными ощущеніями. Ощущеніе и рефлексія суть, по выраженію Локка, единственныя окна, чрезъ которыя свѣтъ идей падаетъ въ темную самоё по себѣ область разума. Изъ сказаннаго ясно, во-первыхъ, что все, лежащее внѣ опыта, лежитъ внѣ сферы человѣческаго познанія, и, во-вторыхъ, что чѣмъ болѣе наше познаніе удалено отъ опыта, тѣмъ оно менѣе достовѣрно. Познакомившись съ теоріей Локка, Вольтеръ сдѣлался ея *страст*нымъ пропагандистомъ на континентѣ.

Вторымъ знаменитымъ сочиненіемъ Локка былъ его трактатъ „*О правленіи*“. Въ противоположность Гоббзу, доказывавшему, что первобытное состояніе человѣчества есть борьба всѣхъ противъ всѣхъ, Локкъ утверждаетъ, что это состояніе было, напротивъ того, состояніемъ свободы и равенства, ибо естественный законъ есть прежде всего законъ разумный. Этотъ разумный законъ учитъ, что всѣ люди, какъ существа, принадлежащія къ одной породѣ, должны имѣть одинаковыя права на собственность, счастье и свободу. Недостатки естественнаго состоянія заключались въ томъ, что въ случаѣ нарушенія этой общей гармоніи, въ случаѣ, если одинъ человѣкъ почему бы то ни было нападалъ на другого, отнималъ у него скотъ, имущество, жену, то обижаемый являлся своимъ собственнымъ мстителемъ и судьей. Этотъ недостатокъ, вовсе не предупреждающій зла, а лишь карающій преступника, былъ вскорѣ почувствованъ людьми, которые добровольно отказались отъ части своей свободы и отдали ее избраннымъ лицамъ съ тѣмъ, чтобы тѣ, издавъ законы, обезпечивающіе жизнь и имущество всякаго человѣка, строго наблюдали бы за ихъ исполненіемъ. Такимъ образомъ, путемъ договора людей съ избранными ими лицами происходитъ государство; люди, вступающіе въ этотъ политическій организмъ, даютъ обѣщаніе соблюдать законы и подчиняться власти, а представители власти съ своей стороны обязываются пещись о благѣ народа. Изъ этого слѣдуетъ, что, если представители власти, забывъ свое происхожденіе изъ воли народа, перестаютъ заботиться о его благѣ и позволяютъ себѣ насилія и злоупотребленія, общество имѣетъ полное право нарушить договоръ и отнять власть у недостойныхъ ея представителей.

**Трактатъ „О правленіи“.**

Такова Локкова теорія *происхожденія государства изъ воли народа*. Изъ основного договорнаго характера власти Локкъ выводитъ внутреннюю форму государственнаго

устройства, сущность которой состоитъ въ строгомъ разграниченіи власти законодательной и исполнительной. Само собою разумѣется, что власть законодательная должна принадлежать народу, а исполнительная — правителямъ, избраннымъ народомъ; обязанности короля, какъ главы исполнительной власти, состоятъ въ томъ, чтобы творить судъ и расправу, возстановлять нарушенное право и охранять внѣшнюю безопасность государства; но онъ не имѣетъ никакого права выходить изъ сферы своихъ полномочій, издавать законы, налагать подати и т. п. Поступая такимъ образомъ, онъ нарушаетъ договоръ съ народомъ, и послѣдній имѣетъ полное право отнять у него власть. Изъ предложеннаго краткаго очерка Локковой теоріи государства видно, что она есть не что иное, какъ теорія конституціи и при томъ англійской, въ которой функціи законодательной и исполнительной власти строго отдѣлены другъ отъ друга. Мы увидимъ впослѣдствіи, какое сильное вліяніе оказала государственная теорія Локка на величайшаго изъ политическихъ мыслителей Франціи, Монтескье, какъ его идея общественнаго договора и идеальная картина первобытнаго общества, живущаго на основаніи естественнаго закона, послужила точкой отправленія для Руссо.

**Трактатъ „О воспитаніи“.**

Въ тѣсной связи съ Локковымъ ученіемъ о государствѣ стоитъ его трактатъ *„О воспитаніи“*. Трактатъ этотъ выросъ на почвѣ опыта. Локкъ былъ воспитателемъ въ нѣсколькихъ знатныхъ англійскихъ семействахъ и имѣлъ случай провѣрить на опытѣ годность своихъ педагогическихъ теорій. Точкой отправленія для Локка служитъ изученіе натуры ребенка. Общее правило: наставникъ долженъ вѣрить въ добрые инстинкты ребенка и смотрѣть на него, какъ на разумное существо, объясняя ему причину запрещенія того или другого. Локкъ не совѣтуетъ часто покупать дѣтямъ игрушки, потому что это развиваетъ стремленіе къ новизнѣ и пренебре-

женіе къ старымъ игрушкамъ только потому, что онѣ стары. Кромѣ того, обиліе игрушекъ развиваетъ въ дѣтяхъ тщеславіе: ребенокъ, имѣющій больше игрушекъ, всегда будетъ тщеславиться передъ тѣмъ, кто имѣетъ ихъ меньше. Изученіе натуры ребенка должно служить точкой отправленія и при преподаваніи ему различныхъ предметовъ. Здѣсь нужно принимать въ соображеніе не только индивидуальность ребенка вообще, но его навыкъ; напр., одинъ ребенокъ любитъ заниматься музыкой до обѣда, другой — послѣ обѣда, и воспитатель не долженъ дѣйствовать наперекоръ этому навыку, ибо занятіе, доставляемое во время, становится развлеченіемъ и идетъ всегда успѣшнѣе. Искусство педагога состоитъ въ томъ, чтобы такъ заинтересовать ребенка, чтобъ онъ самъ просилъ заняться съ нимъ. Въ виду того, что такое всестороннее изученіе натуры ребенка почти невозможно въ публичномъ заведеніи, гдѣ на одного воспитателя приходится по нѣскольку десятковъ воспитанниковъ, Локкъ предпочитаетъ домашнее воспитаніе, какъ представляющее больше способовъ для изученія натуры ребенка и нравственнаго воздѣйствія на него. Поставивъ своимъ идеаломъ mens sana in corpore sano, Локкъ придаетъ большое значеніе физическому развитію и гигіеническимъ условіямъ; онъ настаиваетъ, чтобы ребенокъ какъ можно больше пользовался чистымъ воздухомъ и физическими упражненіями, чтобы онъ пріучался къ холоду и сырости.

Параллельно съ физическимъ воспитаніемъ ребенка должно итти воспитаніе нравственное, главной задачей котораго Локкъ ставитъ развитіе выдержки и самообладанія. Подобно тому, какъ дитя должно быть пріучено переносить безвредно холодъ, жаръ и сырость, такъ и въ нравственномъ отношеніи оно должно быть пріучено отказываться во имя пользы и нравственнаго долга отъ какого-нибудь удовольствія и терпѣливо переносить всякаго рода непріятности. Такъ какъ добродѣтель — слишкомъ отвлечен-

ное понятіе для ребенка, то старанія его должны быть направлены къ достиженію похвалы и одобренія со стороны наставника. Похвалу и одобреніе не нужно расточать, нужно ихъ высказывать только за такіе поступки, которые дѣйствительно соотвѣтствуютъ добродѣтели. Религіозное обученіе Локкъ ограничиваетъ сообщеніемъ ребенку понятія о великомъ Творцѣ міра, всевидящемъ и всезнающемъ, который любитъ правду и добродѣтель. Такимъ образомъ, главной цѣлью воспитанія Локкъ считаетъ выработку человѣка здраваго и нравственно, и физически. Что до наполненія головы ребенка разными свѣдѣніями, то требованія Локка въ этомъ отношеніи весьма ограничены. И здѣсь, какъ и вездѣ, онъ стоитъ на практической почвѣ. Изъ классическихъ языковъ онъ стоитъ за одинъ латинскій, да и то безъ грамматическихъ тонкостей; обученіе живописи онъ рекомендуетъ настолько, чтобы ребенокъ сумѣлъ срисовать зданіе или машину; писаніе въ классѣ латинскихъ стиховъ, до сихъ поръ практикующееся въ англійскихъ школахъ, онъ считаетъ безполезнѣйшей вещью на свѣтѣ. Вмѣсто поэтовъ онъ совѣтуетъ юношамъ читать „De officiis" Цицерона и сочиненія Пуфендорфа и Гуго Гроція по государственному праву. Несмотря на то, что программа воспитанія Локка разсчитана на богатыхъ людей, онъ настаиваетъ на томъ, чтобы ученикъ зналъ одно или два ремесла, такъ какъ эти познанія могутъ пригодиться ему въ жизни. Полученное на такихъ основаніяхъ воспитаніе Локкъ совѣтуетъ дополнить путешествіемъ, чтобы обогатить умъ юноши собственными наблюденіями.

**„О вѣротерпимости".**

Въ заключеніе нужно сказать нѣсколько словъ о сочиненіи Локка, посвященномъ вопросу о религіозной терпимости (*„On Toleration"*). Раздѣляя точку зрѣнія Мильтона, что функціи государства и церкви совершенно различны, что одно вѣдаетъ земныя дѣла, а другая — небесныя, Локкъ утверждаетъ, что государство не имѣетъ

никакого права вмѣшиваться въ религіозныя убѣжденія индивидуума, которыя суть дѣло его совѣсти. Исключеніе допускается только въ такихъ случаяхъ, когда человѣкъ въ силу своихъ религіозныхъ убѣжденій не сдерживаетъ клятвы, данной государю, или когда онъ не имѣетъ никакихъ религіозныхъ убѣжденій, ибо атеисты одинаково вредны какъ для церкви, такъ и для государства. Отсюда слѣдуетъ, что Локкъ дѣлаетъ исключеніе изъ своей теоріи терпимости только для католиковъ и атеистовъ.

Заслуга Локка состоитъ, главнымъ образомъ, въ примѣненіи принциповъ опытнаго изслѣдованія и основаннаго на немъ раціонализма ко всѣмъ сферамъ человѣческаго познанія и человѣческой дѣятельности: къ религіи, политикѣ, педагогіи и философіи. Этимъ онъ проложилъ дорогу всѣмъ позднѣйшимъ англійскимъ и французскимъ мыслителямъ, находившимъ въ его сочиненіяхъ точку отправленія для своихъ раціоналистическихъ теорій.

*Пособія для изученія англійской литературы XVII в.* Веселовскій (А.). Англійская литература въ періодъ республики и реставраціи („Всеобщая исторія литературы“ подъ ред. Корша и Кирпичникова, т. III). — Гетнеръ. Исторія англійской литературы XVIII в. — Тэнъ (И.). Исторія англійской литературы. (Русскій переводъ вышелъ подъ заглавіемъ „Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи въ связи съ развитіемъ литературы“. С.-Пб. 1871, — Маколей. Мильтонъ („Сочиненія“, т. I). Соловьевъ. Мильтонъ (Біографическая библіотека Павленкова).

*Переводы:* Мильтонъ. Потерянный и возвращенный Рай. Пер. Чюминой. С.-Пб. 1899. — Мильтонъ. Ареопагитика. Переводы въ изданіяхъ „Свѣточа“ и „Труда“. — Локкъ. Мысли о воспитаніи. Пер. Басистова. М. 1896. — Локкъ. Опытъ о человѣческомъ разумѣ. Пер. А. Савина. М. 1898.

## III. Англійская литература XVIII вѣка.

**Журналистика.**

Однимъ изъ благодѣтельныхъ послѣдствій государственнаго переворота 1688 г. было уничтоженіе предварительной цензуры и тѣсно связанное съ этимъ

фактомъ развитіе газетной и журнальной прессы. Хотя газеты существовали въ Англіи въ XVII в., но онѣ не смѣли касаться политическихъ вопросовъ. Переворотъ 1688 г. сдѣлалъ прессу общественной силой, поставилъ само правительство подъ контроль журналистики, которая стала развиваться съ поразительной быстротой. Съ 1688 по 1692 г. появилось 26 новыхъ газетъ. Въ 1695 г. совершилась эмансипація печати: парламентскимъ актомъ была уничтожена предварительная цензура; каждый могъ печатать, что угодно, подъ своей личной отвѣтственностью. Въ началѣ XVIII в. Даніэль Дефо сталъ издавать первый еженедѣльный политическій журналъ, достойный этого имени: „*Обозрѣніе французскихъ дѣлъ*".

Примѣру его послѣдовалъ Ричардъ Стиль, основавшій въ 1709 г. журналъ „*Болтунъ*", въ которомъ главнымъ сотрудникомъ былъ его другъ Аддисонъ. Въ 1711 г. „Болтунъ" прекратился, и друзья стали издавать вмѣстѣ знаменитый ежедневный журналъ подъ заглавіемъ „*Зритель*" (Spectator), имѣвшій громадное общественное значеніе. „Зритель" былъ совершенно непохожъ на обыкновенныя періодическія изданія, которыя занимаются интересами минуты и наперерывъ стараются сообщить своимъ читателямъ самыя свѣжія новости. Не такова была цѣль „Зрителя", о которой самъ Аддисонъ говоритъ въ предисловіи, что онъ желаетъ не только забавлять публику, но и поучать и содѣйствовать ея нравственному возрожденію. Маколей въ своей прекрасной статьѣ объ Аддисонѣ такъ характеризуетъ содержаніе „Зрителя": „въ понедѣльникъ передъ нами остроумная и замысловатая аллегорія, напоминающая лукіановъ „Аукціонъ философовъ"; во вторникъ—нравоучительная басня въ восточномъ вкусѣ, такая же причудливая, какъ разсказъ Шехерезады; въ среду—характеристика, начерченная съ искусствомъ Лабрюэра; въ четвергъ — сцена изъ обыденной жизни, равная лучшимъ сценамъ „Вэкфильд-

скаго священника“; въ пятницу — нѣсколько сатиръ въ духѣ Горація, въ которыхъ осмѣиваются различныя модныя дурачества: фижмы, мушки и т. п., а въ субботу — разсужденія религіознаго содержанія, могущія выдержать соперничество съ лучшими проповѣдями Массильона“. Душою „Зрителя“ былъ Аддисонъ. Впрочемъ, во многомъ друзья дополняли другъ друга. У Стиля было больше оригинальности и комической соли; у Аддисона — больше таланта, наблюдательности и тонкаго юмора. Тайна громаднаго вліянія „Зрителя“, кромѣ популярности издателей, объясняется тѣмъ, что они попали въ цѣль, что они своимъ журналомъ шли навстрѣчу нравственному возрожденію англійскаго общества, которое началось послѣ переворота 1688 г. Послѣ „Зрителя“ журнальная и газетная пресса въ Англіи стала на свои ноги, перестала быть въ зависимости отъ двора, и это обстоятельство, несомнѣнно, содѣйствовало подъему чувства собственнаго достоинства въ писателѣ. Вліяніе „Зрителя“ не ограничилось Англіей, но перешло на континентъ. Въ 1722 г. Мариво сталъ издавать журналъ „Le Spectateur français“, а въ 1737 г. „Зритель“ Аддисона и Стиля появился и во французскомъ переводѣ. На нѣмецкомъ языкѣ около того же времени появилось нѣсколько журналовъ, составленныхъ по плану „Зрителя“. Вліяніе Аддисона не минуло и Россіи. Уже въ первомъ русскомъ учено-литературномъ журналѣ „Ежемѣсячныя сочиненія, къ пользѣ и увеселенію служащія“ есть не мало статей, заимствованныхъ у „Зрителя“, который у насъ назывался „Смотритель“.

**Попъ.**

Переходя отъ журналистики къ литературѣ, замѣтимъ, что первая половина XVIIIв. въ Англіи продолжала традиціи эпохи Реставраціи. Французское вліяніе все еще преобладало. Лучшая трагедія Аддисона „*Катонъ*“ представляетъ собою чистѣйшій образчикъ французской ложноклассической трагедіи: въ ней мало драматическаго дви-

женія и художественной правды, но зато соблюдены всѣ три единства. Французское вліяніе сильно замѣтно и въ Александрѣ Попѣ (1688—1744). Первое его произведеніе „*Виндзорскій лѣсъ*“ составлено по рецепту описательныхъ поэмъ ложно-классической школы съ изряднымъ ингредіентомъ изъ классической миѳологіи. Живого чувства природы въ ней очень мало, но форма ея, стихъ — верхъ совершенства. Еще болѣе восторговъ возбудила вторая поэма Попа „*Похищеніе локона*“, въ которой онъ подражалъ сатирической поэмѣ Буало „Lutrin“ (Аналой). Въ 1711 г. Попъ выпустилъ въ свѣтъ свой знаменитый „*Опытъ о критикѣ*“. Хотя идея поэмы была навѣяна Попу Гораціемъ (De arte poëtica) и Буало (L'art poétique), но въ обработкѣ ея Попъ сумѣлъ остаться самостоятельнымъ. Существенная разница между Попомъ и его образцами состоитъ въ томъ, что Горацій и Буало писали руководство для поэтовъ, а Попъ — для критиковъ. Поэма дѣлится на три пѣсни, или части. Въ первой пѣсни Попъ говоритъ о качествахъ истиннаго критика. По мнѣнію Попа, первое качество всякаго истиннаго критика — врожденный эстетическій вкусъ; критики рождаются такъ же, какъ и поэты: и тѣ, и другіе должны быть одарены врожденнымъ священнымъ огнемъ. Поэтому первый совѣтъ, который Попъ даетъ критику, — это предварительно изучить себя, опредѣлить предѣлы своего пониманія и не переступать ихъ, а первая обязанность критики — слѣдовать природѣ, ибо вѣрность природѣ есть самое цѣнное качество художественнаго произведенія. Кромѣ природы, критикъ долженъ тщательно изучать великихъ критиковъ древности. Правила греческой критики выведены изъ изученія величайшихъ образцовъ художественнаго совершенства: критики похитили у поэтовъ то, что тѣ сами похитили у неба. Восторженнымъ гимномъ классической древности и заключается первая пѣснь. Во второй пѣсни Попъ перечисляетъ причины, препятствующія критику

произносить вѣрныя сужденія: недостатокъ солиднаго образованія, привычка обращать вниманіе на частности, а не на цѣлое, — и національные и религіозные предразсудки. О послѣднихъ онъ распространяется очень подробно, потому что самъ подвергался нападкамъ, какъ католикъ и приверженецъ Стюартовъ. Въ третьей пѣсни Попъ характеризуетъ древнихъ и новыхъ критиковъ. Изъ древнихъ онъ восхищается Аристотелемъ и Гораціемъ; изъ новыхъ — Буало. „Опытомъ о критикѣ" заканчивается первый періодъ поэтической дѣятельности Попа.

Слѣдующій періодъ занятъ двумя грандіозными предпріятіями Попа — переводомъ „Иліады" Гомера и изданіемъ произведеній Шекспира. Переводъ этотъ, которымъ такъ восхищались современники, который принесъ автору 5000 ф. с. гонорара, въ сущности, не выдерживаетъ критики. Вмѣсто гомеровской простоты мы встрѣчаемъ на каждомъ шагу искусственность и манерность. Попъ счелъ нужнымъ смягчить „грубый" тонъ гомеровской рѣчи и заставилъ его героевъ говорить изящнымъ языкомъ тогдашнихъ салоновъ. И—странное дѣло—то, что въ наше время навѣрное погубило бы переводъ, то въ его время было главной причиной его успѣха. „Спросъ на изящество, — говоритъ Джонсонъ, — былъ такъ великъ, что чистая и неприкрашенная природа не могла нравиться". Въ 1725 г. Попъ издалъ въ свѣтъ полное собраніе произведеній Шекспира, предпославъ тексту свою характеристику шекспировскаго генія. Здѣсь онъ обращаетъ особое вниманіе на слѣдующія стороны шекспировскаго творчества: оригинальность, способность создавать характеры и способность дѣйствовать на страсти. Недостатки Шекспира Попъ объясняетъ, главнымъ образомъ, тѣмъ зависимымъ положеніемъ, въ которомъ онъ въ качествѣ актера-драматурга находился по отношенію къ современной ему публикѣ. Замѣчательно, что Попъ и не думаетъ прила-

гать къ разбору произведеній Шекспира классическій масштабъ и всюду старается объяснить Шекспира изъ него самого и справедливо замѣчаетъ, что судить Шекспира по правиламъ Аристотелевой критики все равно, что судить по законамъ одной страны человѣка, который дѣйствовалъ, имѣя въ виду законы другой страны.

Къ третьему и послѣднему періоду относится знаменитая дидактическая поэма Попа „*Опытъ о человѣкѣ*". Достоинство поэмы состоитъ не въ общихъ, довольно смутныхъ, воззрѣніяхъ автора, но въ частностяхъ, въ отдѣльныхъ мысляхъ, которыя оправлены въ золотую оправу его несравненнаго стиха. Таково, напр., его поэтическое воззрѣніе на связь человѣка съ природой и на добродѣтель, какъ на единственное условіе человѣческаго счастья. Съ необыкновеннымъ одушевленіемъ Попъ доказываетъ, что счастье человѣка заключается не во внѣшнемъ успѣхѣ, но въ мирѣ съ самимъ собою, въ гармоническомъ союзѣ съ матерью-природой. Благодаря такимъ поэтическимъ тирадамъ — а ихъ немало — поэма Попа получила всемірную извѣстность и была переведена на всѣ европейскіе языки. На русскій языкъ ее перевелъ ученикъ Ломоносова, профессоръ московскаго университета Поповскій.

**Джонсонъ.** Говоря о Попѣ, нельзя не сказать о Самуэлѣ Джонсонѣ, знаменитомъ критикѣ и составителѣ превосходнаго словаря англійскаго языка. Какъ критикъ, Джонсонъ придерживался классической теоріи, но онъ былъ слишкомъ уменъ, чтобы безусловно подчиниться кому бы то ни было. Смотря на поэзію съ реально-утилитарной точки зрѣнія, онъ относился неодобрительно къ произведеніямъ, къ которымъ нельзя было приложить этихъ требованій. Будучи одаренъ сильнымъ умомъ и тонко развитымъ нравственнымъ чувствомъ, онъ былъ почти совершенно лишенъ фантазіи и поэтическаго чувства. Все идеальное казалось ему искусственнымъ и фальшивымъ. Оттого

въ своихъ „*Жизнеописаніяхъ англійскихъ поэтовъ*“ онъ выше цѣнитъ Драйдена и Попа, чѣмъ Мильтона и Шекспира. Несмотря на это, Джонсонъ въ предисловіи къ первому тому своего изданія произведеній Шекспира горячо и остроумно защищаетъ Шекспира отъ нападокъ Вольтера и высказываетъ такой здравый взглядъ на три единства, котораго въ то время не высказывалъ никто и который не остался безъ вліянія и на Лессинга. Въ послѣдніе годы своей жизни Джонсонъ игралъ роль литературнаго диктатора. Къ его критическимъ приговорамъ прислушивались внимательно такіе люди, какъ Боркъ, Гольдсмитъ, Гаррикъ и др.

**Романъ**

Выше было замѣчено, что результатомъ реставраціи Стюартовъ была деморализація высшаго англійскаго общества, видѣвшаго свой идеалъ въ развращенномъ дворѣ Карла II. Нравы этого скандалезнаго общества нашли себѣ яркое выраженіе въ произведеніяхъ драматурговъ, въ родѣ Уичерли, Конгрива, а также въ романахъ Афры Бенъ. Но въ то время какъ аристократія зачитывалась этими произведеніями, единственной умственной пищей буржуазіи были Бэньянъ и Мильтонъ. Революція 1688 г., произведенная буржуазіей, заставила писателей обратить вниманіе на ея потребности. Для удовлетворенія ихъ былъ основанъ журналъ „Зритель“, для удовлетворенія

**Ричардсонъ.**

ихъ около половины XVIII в. Ричардсонъ написалъ семейные романы, въ которыхъ проникъ вглубь англійской буржуазной семьи и нашелъ тамъ драмы болѣе трогательныя и занимательныя, чѣмъ похожденія свѣтскихъ шалопаевъ. Первый романъ Ричардсона носитъ заглавіе „*Памела или награжденная добродѣтель*“. Въ основѣ романа лежало истинное событіе, разсказанное Ричардсону однимъ изъ его пріятелей, который, путешествуя по Англіи, познакомился съ одной молодой парочкой и узналъ ея исторію. Жена была служанкой у матери своего будущаго мужа. И при жизни матери молодой

человѣкъ не давалъ покоя хорошенькой служанкѣ своимъ ухаживаньемъ, но послѣ смерти матери онъ такъ надоѣлъ ей, что она рѣшилась утопиться. Молодой человѣкъ былъ до того пораженъ этимъ, что попросилъ руки у дѣвушки и женился на ней. Жена оказалась такой прекрасной женщиной, что привлекла къ себѣ симпатіи всѣхъ знакомыхъ мужа. Романъ этотъ, несмотря на отсутствіе живости и несовсѣмъ удобную форму писемъ, отличался большими литературными достоинствами и имѣлъ громадный успѣхъ, такъ что, когда черезъ 8 лѣтъ Ричардсонъ издалъ въ свѣтъ новый романъ, свою знаменитую *„Клариссу Гарло“*, то онъ былъ раскупленъ нарасхватъ. Умѣнье тронуть сердце читателя, замѣчаемое въ первомъ романѣ, достигаетъ здѣсь необыкновенной степени. Никто изъ англійскихъ романистовъ не любитъ такъ своихъ героевъ, какъ Ричардсонъ. Содержаніе „Клариссы“ очень несложно, и нужно удивляться искусству автора, сумѣвшаго растянуть эту слишкомъ обыкновенную исторію на нѣсколько томовъ. Содержаніе романа состоитъ въ слѣдующемъ. Въ нѣсколькихъ миляхъ отъ Лондона живетъ зажиточное буржуазное семейство Гарло. У нихъ было трое дѣтей: старшая дочь, некрасивая Арабелла, меньшая дочь, красавица Кларисса, и братъ ихъ, идолъ семьи, избалованный шалопай Джемсъ. Къ Арабеллѣ присватывается молодой аристократъ, красавецъ и повѣса лордъ Ловеласъ. Но сватовство за Арабеллу это только ловкій маневръ со стороны Ловеласа, которому нравится Кларисса. Онъ дѣлаетъ предложеніе Арабеллѣ въ такой формѣ, что та ему отказываетъ, ожидая дальнѣйшихъ настояній, но онъ этимъ и ограничивается и продолжаетъ бывать въ домѣ въ качествѣ друга. Прекрасно обрисованъ характеръ этого англійскаго Донъ-Жуана XVIII в., блестящаго, остроумнаго, очаровательнаго кавалера, но отъявленнаго эгоиста и сластолюбца. На женщинъ онъ производилъ магическое

впечатлѣніе, только одна Кларисса не поддается его чарамъ. Къ сожалѣнію, обстоятельства такъ складываются, что сама судьба отдаетъ Клариссу въ руки Ловеласу. Доведенная до отчаянія преслѣдованіями Арабеллы и Джемса, которые не могутъ ей простить, что она отбила жениха у сестры, и настояніями родителей выйти замужъ за богатаго толстяка Сольмса, Кларисса принимаетъ предложеніе Ловеласа скрыть ее у своей тетки и позволяетъ увезти себя Ловеласу, который помѣщаетъ ее у одной изъ своихъ агентшъ по любовнымъ дѣламъ. Истощивъ понапрасну всѣ средства къ обольщенію, Ловеласъ прибѣгаетъ къ опіуму и насилію. Кларисса чуть не сходитъ съ ума отъ отчаянія, но у нея хватаетъ силы взглянуть прямо въ глаза совершившемуся факту и даже простить своего соблазнителя, котораго она начинала уже любить. Отвергнувъ съ негодованіемъ предложеніе Ловеласа прикрыть грѣхъ бракомъ, она убѣгаетъ отъ него, поселяется въ домѣ одного честнаго купца и умираетъ. Описаніе ея смерти одно изъ лучшихъ мѣстъ романа. Вся Англія слѣдила съ страшнымъ волненіемъ за исторіей Клариссы, и по мѣрѣ того, какъ романъ выходилъ отдѣльными томами, волненіе это все возрастало.

Недовольный тѣмъ, что человѣкъ, погубившій Клариссу, вышелъ слишкомъ соблазнительнымъ и что нѣкоторыя дамы приходили въ восторгъ отъ его любезности и изящныхъ манеръ, Ричардсонъ написалъ третій романъ „*Сэръ Чарльзъ Грандисонъ*“, который онъ самъ назвалъ противоядіемъ Ловеласу. Здѣсь въ лицѣ Грандисона онъ вывелъ типъ идеальнаго кавалера, человѣка истинной чести, героя безъ пятна и упрека. Но идеалъ оказался слишкомъ прѣснымъ и безжизненнымъ. Грандисонъ до того благороденъ и нравоучителенъ, что становится даже скученъ.

Семейные романы Ричардсона имѣли громадный успѣхъ и оказали превосходное нравственное вліяніе на пуб-

лику. Иностранные писатели, Руссо, Бернардэнъ де Сенъ-Пьеръ и Гете, относились къ нему восторженно, въ особенности восхищался Ричардсономъ Дидро. Романы Ричардсона при всѣхъ своихъ достоинствахъ страдали двумя крупными недостатками: во-первыхъ, они нравоучительны до приторности, и, во-вторыхъ, авторъ ихъ, доведшій до совершенства детальное описаніе чувствъ, не обладалъ способностью создавать живыя лица. Идеальныя лица у Ричардсона — это ходячія нравственныя сентенціи; зарядивъ себя извѣстными принципами, они дѣйствуютъ, какъ автоматы; въ нихъ нѣтъ непосредственности, нѣтъ жизни. Помимо этого, самые художественные пріемы автора довольно наивны: вмѣсто того, чтобы изображать сущность извѣстнаго явленія, авторъ описываетъ его самымъ подробнымъ образомъ, приводитъ разговоръ дѣйствующихъ лицъ отъ слова до слова, что занимаетъ цѣлые десятки страницъ. Благодаря всѣмъ этимъ недостаткамъ, романы Ричардсона скоро пріѣлись, и публика безъ сожалѣнія промѣняла его на другого романиста, менѣе щепетильнаго и нравоучительнаго, но полнаго веселости и здраваго юмора, и притомъ обладавшаго рѣдкою способностью создавать живыя лица. Романистъ этотъ былъ Генри Фильдингъ.

**Фильдингъ.** Исторія литературы рѣдко представляетъ примѣры такой полной нравственной противоположности, какъ Ричардсонъ и Фильдингъ. Къ 1741 г. успѣхъ „Памелы" Ричардсона внушилъ Фильдингу мысль написать пародію на этотъ романъ. И дѣйствительно, герой романа Фильдинга „*Джозефъ Эндрюсъ*" такъ преслѣдуется своей госпожой, какъ Памела своимъ господиномъ. Преслѣдованія могутъ трогать читателей, когда дѣло идетъ о чести невинной дѣвушки, но они становятся положительно нелѣпы, когда дѣло идетъ о чести здороваго малаго, которому и терять нечего. Весь романъ наполненъ такими реальными подробностями, отъ которыхъ должно было

сильно коробить нравоучительнаго и приличнаго Ричардсона.

Въ 1749 г. Фильдингъ выпустилъ въ свѣтъ свой новый романъ „*Томъ Джонсъ*“. Это исторія молодого человѣка, найденыша, воспитанника мистера Альворти. Содержаніе романа составляетъ любовь Тома къ Софіи Уэстернъ, дочери одного сосѣдняго сквайра, которая до того влюбляется въ него, что бросаетъ домъ, слѣдуетъ за нимъ всюду, подвергается преслѣдованіямъ лицемѣра Блейфиля, который кажется съ виду порядочнымъ человѣкомъ, но въ сущности оказывается страшнымъ негодяемъ. Послѣ многихъ приключеній, молодые люди соединились, пр чемъ обнаруживается, что Томъ Джонсъ — незаконный сынъ старой дѣвы, сестры Альворти, который, послѣ того какъ раскрылись плутни его родного племянника Блейфиля, дѣлаетъ Тома Джонса своимъ наслѣдникомъ. Въ эту незатѣйливую рамку вставлено много эпизодовъ и много мастерски очерченныхъ характеровъ. Трудно представить себѣ что-нибудь болѣе типичное, чѣмъ отецъ Софіи, сквайръ Уэстернъ. Это человѣкъ, въ сущности добрый, но кутила и пьяница, совсѣмъ одичалый въ деревнѣ. Онъ гордится своимъ происхожденіемъ, но каждую минуту ругается, какъ извозчикъ. Прекрасно описана также семейная обстановка сельскаго учителя Партриджа, у котораго мать Тома Джонса находилась нѣсколько лѣтъ въ услуженіи.

Въ 1751 г. вышелъ послѣдній романъ Фильдинга „*Амелія*“. Въ этомъ романѣ, имѣвшемъ также огромный успѣхъ, Фильдингъ вступаетъ въ область Ричардсона, въ сферу семейнаго романа. Въ лицѣ мужа Амеліи, неукротимаго капитана Буса, который безумно любитъ жену, но въ то же время въ силу своего страстнаго темперамента нерѣдко измѣняетъ ей, онъ, говорятъ, изобразилъ самого себя, а въ лицѣ Амеліи, неизмѣнно любящей и всегда готовой простить и забыть, — свою собственную

жену, женщину съ ангельскимъ характеромъ, которой тоже приходилось много забывать и прощать. Тэккерей считалъ Амелію Фильдинга самымъ очаровательнымъ женскимъ типомъ, когда-либо созданнымъ англійскимъ романистомъ.

По словамъ Кольриджа, переходъ отъ Ричардсона къ Фильдингу похожъ на переходъ изъ душной комнаты на свѣжій воздухъ, на зеленую лужайку, освѣжаемую легкимъ вѣтеркомъ прекраснаго майскаго утра. Ричардсонъ, терпѣть не могшій Фильдинга, называетъ его романы низменными и грязными и увѣряетъ, что попадающіяся въ нихъ описанія ссоръ, тюремъ и долговыхъ отдѣленій списаны съ натуры, ибо всѣ эти вещи были хорошо извѣстны автору. Высказывая эту ядовитую характеристику, Ричардсонъ не подозрѣваетъ, что онъ высказываетъ своему сопернику величайшую похвалу, ибо достоинство Фильдинга, какъ реалиста, и заключается въ правильности его изображеній, основанныхъ на собственномъ опытѣ. Не даромъ онъ считалъ себя открывателемъ новаго міра и говорилъ, что его романы не вымышленная, а правдивая исторія общества. Критики правы, упрекая Фильдинга въ грубости его картинъ; въ оправданіе этого можно сказать, что будь онъ менѣе грубъ, онъ былъ бы менѣе правдивъ. Англія второй половины XVIII в., какъ живая, возстаетъ въ его романахъ, и историкъ англійскаго общества Лекки былъ правъ, включивъ Фильдинга въ число своихъ источниковъ. Впрочемъ, какъ истинный художникъ, Фильдингъ не спускается до протокольнаго натурализма новѣйшей французской школы, не думаетъ перенести на свое полотно всю жизнь; онъ умѣетъ формировать свой матеріалъ, оставляетъ главное и выбрасываетъ второстепенное. „Я не намѣренъ, — говоритъ онъ въ одномъ мѣстѣ, очевидно, намекая на Ричардсона, — подражать авторамъ *много*томныхъ исторій, которые считаютъ своею обязан-

ностью истреблять столько же бумаги на подробное описаніе мѣсяцевъ и лѣтъ, не ознаменованныхъ никакимъ выдающимся событіемъ, сколько и на описаніе эпохъ, когда на театрѣ исторіи разыгрываются величайшія сцены". Правда, что въ своихъ стремленіяхъ къ реализму Фильдингъ иногда пересаливалъ и сообщалъ болѣе скандальныхъ подробностей, чѣмъ слѣдовало, но онъ это дѣлалъ, несомнѣнно, съ цѣлями нравственными. Предвидя, что его будутъ упрекать въ безнравственности, Фильдингъ почти въ каждомъ изъ своихъ романовъ касался этого пункта. „Меня могутъ упрекнуть, — говоритъ онъ въ предисловіи къ „Джозефу Эндрюсъ", — что въ этомъ произведеніи я описываю пороки и пороки довольно сквернаго свойства; на это я отвѣчу, во-первыхъ, что, описывая людей, трудно не описывать ихъ пороковъ, и, во-вторыхъ, что по отношенію къ нимъ я не ограничиваюсь легкой насмѣшкой, но стараюсь возбудить къ нимъ отвращеніе читателя". Возвращаясь къ этому же вопросу въ „Томѣ Джонсѣ", Фильдингъ замѣчаетъ, что помимо прославленія добродѣтелей онъ „ввелъ сильный мотивъ въ ихъ пользу, показавъ людямъ, что ихъ собственный интересъ состоитъ въ томъ, чтобы слѣдовать ихъ внушеніямъ". „Въ этихъ цѣляхъ я всюду старался показывать, что никакіе успѣхи въ жизни, никакія матеріальныя пріобрѣтенія не могутъ вознаградить насъ за утрату внутренняго равновѣсія и душевнаго спокойствія, которыя служатъ постоянными спутниками добродѣтели". Тэккерей прекрасно защитилъ нравственность романовъ Фильдинга, сказавъ, что созданіе такой очаровательной личности, какъ Амелія, равняется совершенію добраго дѣла. Своебразную прелесть романовъ Фильдинга составляетъ его несравненный юморъ, который проскальзываетъ на каждомъ шагу какъ въ описаніяхъ, такъ и въ размышленіяхъ, сопровождающихъ эти описанія. Лордъ Байронъ называлъ Фильдинга „Гомеромъ житейскихъ дѣлъ, пи-

савшимъ прозой“. Хотя эта похвала нѣсколько преувеличена, но тѣмъ не менѣе справедливо, что Фильдингъ былъ основателемъ англійскаго реально-художественнаго романа.

Романы Фильдинга окончательно установили типъ англійскаго реально-бытового и нравописательнаго романа. Послѣдующіе романисты будутъ расширять сферу своихъ наблюденій: Смоллетъ будетъ писать романы изъ жизни моряковъ, Гольдсмитъ—изъ жизни англійскаго духовенства („Векфильдскій священникъ“), Вальтеръ-Скоттъ задастся мыслью воскресить средневѣковую жизнь; но высоко-нравственный типъ англійскаго романа, основные пріемы его творчества — соединеніе нравственнаго и психологическаго элемента съ тщательнымъ, детальнымъ изученіемъ обстановки — останутся все тѣ же, и въ этомъ отношеніи Тэккерей правъ, назвавъ Фильдинга учителемъ всѣхъ англійскихъ романистовъ.

**Свифтъ.** Почти одновременно съ развитіемъ реальнаго семейнаго романа достигаетъ подъ рукой Свифта высокаго развитія романъ сатирическій. Главное произведеніе Свифта *„Странствованія Гулливера“*, вышедшее въ свѣтъ въ 1726 г., имѣло громадный успѣхъ. Романъ состоитъ изъ четырехъ частей. Разсказъ ведется отъ имени Гулливера, капитана корабля, большого охотника до путешествій, который разсказываетъ, что въ одно изъ своихъ странствованій онъ попалъ на удивительный островъ, обитатели котораго, лилипуты, были меньше четверти аршина росту. Но въ ихъ крохотныхъ тѣлахъ кипятъ тѣ же страсти, что и у большихъ людей; у нихъ есть свой императоръ, дворъ, министры и политическія партіи, какъ и въ Англіи. Императоръ заботится прежде всего о своихъ доходахъ и о своихъ прерогативахъ; въ выборѣ министровъ онъ руководится ихъ искусствомъ танцовать на канатѣ, и кто превосходитъ другихъ въ этомъ искусствѣ, тотъ и призывается имъ къ власти.

Критика, не безъ основанія, думаетъ, что въ лицѣ императора лилипутовъ Свифтъ вывелъ англійскаго короля Георга I, а въ лицѣ его министра финансовъ — министра Георга I, Роберта Вальполя. Съ острова пигмеевъ Гулливеръ попадаетъ на островъ великановъ. Какъ прежде авторъ смотрѣлъ на людей въ уменьшительное стекло, отчего ихъ страсти и стремленія казались ему мелкими и ничтожными, такъ, наоборотъ, здѣсь онъ смотритъ на нихъ въ увеличительное стекло: они представляются ему существами, превышающими дѣйствительность, какъ своею наружностью, такъ и своимъ умственнымъ развитіемъ. Не желая завоеваній, не изнуряя своихъ силъ въ борьбѣ за власть, они подчиняются своему глуповатому, но честному монарху, который, выслушавъ разсказъ Гулливера объ Англіи, замѣтилъ Гулливеру, что его соотечественники принадлежатъ къ породѣ самыхъ отвратительныхъ червей. Осмѣявъ въ первыхъ двухъ путешествіяхъ Гулливера правительство и придворныхъ, Свифтъ въ третьей части своего романа осмѣиваетъ представителей науки, философовъ и ученыхъ. Лапута, — такъ называется летающій по воздуху островъ, куда на этотъ разъ попадаетъ Гулливеръ, — сплошь населенъ математиками и всякаго рода прожектерами. Эти люди до того погружены въ свои размышленія, до того разсѣяны, что совершенно утратили способность понимать окружающее: ихъ постоянно сопровождаютъ хлопальщики, обязанность которыхъ состоитъ въ томъ, чтобы ударять ихъ хлопушкой по ушамъ и лицу, если они будутъ итти въ рѣку или въ ровъ. Судя по нѣкоторымъ подробностямъ и намекамъ, должно полагать, что подъ видомъ государства ученыхъ Свифтъ хотѣлъ осмѣять Лондонское Королевское Общество и его президента Ньютона. Далѣе Гулливеръ попадаетъ въ страну Лугнаггъ, цари которой отличаются крайнимъ деспотизмомъ. Они завели, между прочимъ, такой этикетъ при дворѣ, что всякій желающій говорить съ государемъ

долженъ подползти къ его трону на животѣ, слизывая языкомъ пыль съ пола. Въ случаѣ, если государю захочется отправить одного изъ приближенныхъ на тотъ свѣтъ, онъ велитъ разсыпать по полу ядовитый порошокъ. Впрочемъ, — прибавляетъ Свифтъ, — лугнаггскій царь отличается большимъ милосердіемъ, ибо послѣ того, какъ приговоренный къ смерти лизнетъ ядовитаго порошка, пажамъ отдается строгое приказаніе хорошенько вымыть полъ, чтобы какъ-нибудь по неосторожности не пострадалъ невинный.

По мѣрѣ того какъ странствованіе Гулливера приходитъ къ концу, сатира Свифта становится все общѣе, а тонъ мрачнѣе. Въ четвертой части описывается пребываніе Гулливера въ странѣ Гуингмовъ, ученыхъ лошадей, которыя оказываются гораздо добрѣе и благороднѣе людей. Онѣ владѣютъ всѣмъ островомъ. Существа злыя, коварныя и грязныя, нѣчто среднее между обезьяной и человѣкомъ, исполняютъ у нихъ черную работу: косятъ сѣно, обрабатываютъ поля и т. д. Эти животныя называются Ягу, и въ то время какъ умныя лошади встрѣчаютъ Гулливера очень ласково, Ягу чуть не разорвали его, а не будучи въ состояніи этого сдѣлать, опакостили его своими экскрементами. Три года провелъ Гулливеръ въ странѣ Гуингмовъ, изучилъ ихъ языкъ и съ каждымъ годомъ проникался все болѣе и болѣе ихъ добрымъ настроеніемъ и здравымъ смысломъ. Сначала Гуингмы относились съ нѣкоторымъ презрѣніемъ къ Гулливеру, потому что онъ своей наружностью напоминалъ противныхъ Ягу, но изъ разговора съ нимъ убѣдились, что онъ ненавидитъ Ягу еще больше ихъ. Самый интересный отдѣлъ этой части составляетъ разсказъ Гулливера своему хозяину, престарѣлому жеребцу, о порядкахъ, господствующихъ въ средѣ европейскихъ Ягу. Нигдѣ сатира Свифта не отличается такою безпощадностью, нигдѣ его сатирическое и мизантропическое настроеніе не высту-

паетъ съ такою силой, какъ въ этой части; все, что существуетъ въ Европѣ вообще и въ Англіи въ особенности: правительство, медицина, судъ, адвокатура — все это предается позору, и выставляется на показъ вся отвратительная подкладка европейской цивилизаціи, основанная на лжи, коварствѣ и эксплуатаціи одного человѣка другимъ. Добрый жеребецъ былъ пораженъ всѣмъ, что слышалъ; онъ нашелъ, что европейскіе Ягу гораздо хуже Ягу Гуингмовъ, потому что послѣдніе глупы и невѣжественны, тогда какъ первые кичатся своимъ образованіемъ. Разсказывая объ европейскихъ порядкахъ, Гулливеръ, между прочимъ, упомянулъ, что не только войны разоряютъ людей, но могущественнымъ средствомъ разоренія людей служатъ законы и суды. Затѣмъ идетъ разсказъ о докторахъ, о роскоши богатыхъ, о эксплуатаціи ими бѣдныхъ, о правящихъ классахъ и т. д. Пробывъ три года въ странѣ Гуингмовъ, Гулливеръ до того проникся любовью и уваженіемъ къ нимъ, что не хотѣлъ больше возвращаться къ людямъ, и когда Гуингмы на своемъ совѣтѣ порѣшили удалить его изъ своей среды только потому, что онъ своей наружностью напоминаетъ Ягу, онъ былъ до того пораженъ рѣшеніемъ совѣта, что упалъ безъ чувствъ. Ему дали лодку, снабдили его всѣмъ необходимымъ, и черезъ нѣсколько мѣсяцевъ странствованія онъ присталъ къ берегамъ Англіи. Продолжительное пребываніе въ странѣ Гуингмовъ и отвратительное впечатлѣніе, которое произвели на него Ягу, были причиной того, что по возвращеніи въ Англію Гулливеръ первое время не позволялъ даже своей женѣ приближаться къ себѣ. Онъ не могъ скоро привыкнуть къ запаху европейскихъ Ягу и набивалъ себѣ носъ табакомъ, чтобы не слышать его. „Мое примиреніе съ родомъ Ягу, — такъ заключаетъ сатирикъ свой разсказъ, — вообще было бы не такъ трудно, если бы они довольствовались только пороками, полученными отъ природы. Меня не раздра-

жаетъ видъ законника, карманнаго вора, лорда, игрока, дипломата, развратника и т. д. — всѣ они въ порядкѣ вещей, но когда я встрѣчаюсь со смѣсью безобразій и болѣзней, тѣлесныхъ и душевныхъ, соединенныхъ съ гордостью, то это немедленно превышаетъ границы моего терпѣнія, и я никакъ не могу понять, какъ такое животное можетъ еще чваниться. Поэтому прошу всѣхъ, имѣющихъ отпечатокъ этого нелѣпаго порока, никогда не показываться мнѣ на глаза".

Разсматриваемый съ литературной точки зрѣнія, романъ Свифта является въ своемъ родѣ совершенствомъ. Главное достоинство его не состоитъ въ оригинальности замысла. Пріемъ фантастическаго путешествія, употребленный Свифтомъ, былъ гораздо раньше его употребленъ, не говоря уже о Лукіанѣ, Раблэ, Томасомъ Моромъ, Сирано де Бержеракомъ и др. Заслуга Свифта состоитъ въ оригинальности исполненія. Среди господства чуждыхъ образцовъ и ложноклассическаго вкуса Свифтъ сумѣлъ создать произведеніе вполнѣ оригинальное. Тэнъ справедливо восхищается тѣмъ необыкновеннымъ искусствомъ, съ которымъ Свифтъ, выставивъ какую-нибудь нелѣпую посылку, выводитъ изъ нея заключеніе. „Это, — говоритъ онъ, — способность ума логическаго и изучившаго сущность техники, способность архитектора, который, предположивъ себѣ уменьшеніе или увеличеніе того или другого механизма, предвидитъ всѣ послѣдствія этого измѣненія". И дѣйствительно, разъ мы согласимся съ первой посылкой Свифта, разъ мы повѣримъ въ существованіе посѣщаемыхъ Гулливеромъ странъ, то со всѣмъ остальнымъ мы должны будемъ согласиться, потому что серьезный тонъ разсказа, мастерски очерченный характеръ самого разсказчика, который всюду остается вѣренъ самому себѣ, — все это производитъ полную иллюзію. Современники вѣрили въ существованіе капитана Гулливера, и одинъ морякъ клялся, что хорошо знаетъ его. При такой

иллюзіи кажется еще болѣе ужасной и безотрадной картина европейскаго общества, набросанная Гулливеромъ въ его разсказахъ Гуингму. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что именно такъ думалъ о людяхъ Свифтъ, и когда его пріятель Шериданъ вздумалъ упрекнуть его въ пристрастіи, Свифтъ отвѣчалъ ему слѣдующее: „Не ожидайте отъ людей больше того, на что способно такое твореніе, и вы съ каждымъ днемъ будете находить больше сходства въ моемъ описаніи Ягу".

**Стернъ.**

Около половины XVIII в. въ англійскомъ романѣ пробивается на свѣтъ новое направленіе, которое обыкновенно называется сентиментально-юмористическимъ. Главнымъ представителемъ этого направленія былъ Лоренсъ Стернъ (1713—1768). Хотя примѣсь юмора придаетъ своеобразный колоритъ романамъ Фильдинга, но юморъ Фильдинга значительно разнится отъ юмора Стерна. Въ послѣднемъ больше чувствительности. Стернъ первый въ Англіи пустилъ въ ходъ слово „сентиментальный" (sentimental) и въ своемъ романѣ *„Тристрамъ Шенди"* далъ первый образчикъ этого направленія. Нѣкоторые типы этого романа чрезвычайно удались Стерну, обладавшему необыкновенной наблюдательностью, психологическимъ тактомъ и талантомъ рисовать живы лица. Таковъ, напр., дядюшка Шенди сэръ Тоби и его старый сослуживецъ капралъ Тримъ; эти два чудака не разстаются другъ съ другомъ и коротаютъ свои досуги, разыгрывая примѣрныя сраженія, осады и т. п. Въ романѣ нѣтъ никакого плана, даже никакой послѣдовательности. Тонъ разсказа мѣняется чуть не каждую минуту— изъ нѣжнаго и сентиментальнаго онъ переходитъ въ рѣзкій и даже скандальный и обратно. По поводу каждаго лица или предмета авторъ пускается въ длинныя отступленія, нагромождаетъ одну на другую массу различныхъ разсказовъ, наблюденій, замѣтокъ, до того, что читатель забываетъ, о чемъ идетъ рѣчь, и отдается на волю капризу

автора. Направленіе это достигаетъ своего высшаго развитія въ „*Сентиментальномъ путешествіи*". Чувствительнымъ взоромъ своимъ путешественникъ Стерна обнимаетъ всю природу, и въ описаніяхъ его путешествій мы на каждомъ шагу видимъ смѣхъ сквозь слезы. Эта чувствительность, по временамъ переходящая въ слезливость, была весьма удобна для пародіи, но не нужно забывать, что она не мало способствовала смягченію нравовъ и пробужденію гуманныхъ чувствъ въ современномъ обществѣ. „Мое путешествіе, — говоритъ самъ Стернъ, — есть спокойное путешествіе сердца къ природѣ и такимъ ощущеніямъ, которыя проистекаютъ изъ нея и побуждаютъ насъ любить людей и даже цѣлый свѣтъ больше, чѣмъ мы обыкновенно любимъ". Но чувствительность его обращена на такіе предметы, что плохо вѣришь въ его искренность. Онъ задумывается надъ судьбой попавшей въ клѣтку птички, оплакиваетъ бѣднаго осла, упавшаго на дорогѣ подъ непосильной ношей, и грустить о старомъ поломанномъ экипажѣ, принужденномъ доживать свой вѣкъ въ сараѣ. Намъ эта сентиментальность кажется приторной и неестественной. Но, проистекала ли она отъ гуманности, распространявшейся на всю природу, какъ думаетъ Геттнеръ, или, наоборотъ, является слѣдствіемъ литературнаго разсчета, какъ утверждаетъ Тэккерей, несомнѣнно, что Стернъ обладалъ необыкновенно нервной и тонкой организаціей, которая, подобно Эоловой арфѣ, отзывалась на такія струны, на которыя не отзывается грубая организація обыкновеннаго человѣка. Этой отывчивости скорѣе, чѣмъ гуманности, можно приписать всѣ тѣ насмѣшливо-чувствительныя тирады, тотъ смѣхъ сквозь слезы, который дѣлаетъ изъ Стерна родоначальника современнаго юмора.

**Драма.** Поднятая на значительную высоту въ эпоху Реставраціи, англійская драма въ XVIII в. снова клонится къ упадку. Въ трагедіи господствуетъ ложно-классическій

вкусъ. Лучшая трагедія начала XVIII в. „*Катонъ*“ Аддисона, хотя и имѣвшая большой успѣхъ, не представляетъ изъ себя ничего оригинальнаго; она есть не болѣе, какъ подражаніе Корнелю, но подражаніе довольно безжизненное, ибо главный герой ея не живой человѣкъ, но холодная маріонетка добродѣтели. Столь же мало оригинальнаго обнаруживается и въ комедіи, которая, съ одной стороны, пробавляется передѣлками драматическихъ произведеній эпохи Реставраціи, съ другой — усвоиваетъ себѣ нравоучительное направленіе, принося ему въ жертву и жизненную, и сценическую правду. Но если комедія и трагедія приходятъ къ упадку, то на смѣну имъ является новый или, правильнѣе, возрождается старый видъ драмы, такъ называемая буржуазная трагедія, которая процвѣтала въ Англіи въ концѣ XVI и началѣ XVII в., а потомъ совершенно исчезла со сцены. Въ 1731 г. была поставлена на сцену Дрюриленскаго театра драма Лилло „*Барнвелль, или лондонскій купецъ*“. Пьеса эта, заключающая въ себѣ исторію одного молодого купца, который попадаетъ въ руки кокетки и по наущенію ея обкрадываетъ своего хозяина и убиваетъ дядю, имѣла громадный успѣхъ и въ переводахъ облетѣла всѣ европейскія сцены, не исключая и русской. Несмотря на свою ничтожность въ художественномъ отношеніи и благодаря только своему бытовому колориту и гуманно-нравоучительной тенденціи, драма эта считается родоначальницей буржуазной драмы въ Европѣ. Замѣчательно, что пьеса Лилло, проложившая дорогу новому направленію въ драмѣ, оказала большее вліяніе на сцену нѣмецкую и французскую, чѣмъ на англійскую, гдѣ французская ложно-классическая система продолжала господствовать до тѣхъ поръ, пока Гаррикъ не возстановилъ Шекспира.

**Лилло.**

Гораздо больше самостоятельности проявила англійская драма въ сферѣ комедіи. Къ 70-мъ годамъ относится „*Школа злословія*“ Шеридана, которую Бай-

**Шериданъ.**

ронъ называлъ лучшей англійской комедіей. Шериданъ, сынъ извѣстнаго актера и литератора, родился въ 1751 г. Первые уроки словесности и сценическаго искусства онъ получилъ отъ своего отца. Въ 1775 г. онъ дебютировалъ своей комедіей „*Соперники*“, которая поразила всѣхъ свѣжестью и сценической силой, хотя и тогдашняя критика уже замѣтила, что герои пьесы не характеры, а карикатуры. Сдѣлавшись въ 1776 г. директоромъ Дрюриленскаго театра, Шериданъ поставилъ свою знаменитую „*Школу злословія*“. Основнымъ фономъ всей картины служитъ характеристика одного моднаго салона, хозяйка котораго, лэди Снирвелль, держитъ въ своихъ рукахъ нити свѣтскихъ сплетенъ всего Лондона. Салонъ ея есть настоящая Школа Злословія, ибо сплетни и злословіе доведены здѣсь до совершенства. Вторую группу составляетъ семья лорда Тизля: его супруга и его воспитанница Марія, влюбленная въ безпутнаго Чарльза Сёрфеса. Такъ какъ Марія — богатая невѣста, то за ней ухаживаетъ также братъ Чарльза, Джозефъ Сёрфесъ, хитрый лицемѣръ, весьма хитро играющій свою роль и одновременно объясняющійся въ любви и лэди Тизль, и Маріи. Всѣ въ восторгѣ отъ Джозефа, въ особенности самъ Тизль, считающій его идеаломъ молодого человѣка. Превосходно обрисованы въ пьесѣ отношенія супруговъ Тизль, пожилого мужа и молодой, красивой и кокетливой жены. Вышедши замужъ за богатаго старика, лэди Тизль спѣшитъ пользоваться жизнью: выѣзжаетъ, кокетничаетъ и тратитъ большія деньги на туалеты. Безумно влюбленный мужъ, скрѣпя сердце, платитъ по ея счетамъ. Освѣщеніемъ ихъ отношенія другъ къ другу служитъ 4-я сцена 3-го акта. Третью группу составляетъ Чарльзъ Сёрфесъ со своими безпутными пріятелями. Центральнымъ пунктомъ дѣйствія служитъ пріѣздъ дяди молодыхъ людей, сэра Оливера, изъ Индіи, гдѣ онъ нажилъ громадное состояніе. Такъ какъ ни Чарльзъ, ни Джозефъ не видали

своего дядю, то сэру Оливеру приходитъ мысль испытать своихъ племянниковъ, потому что онъ не вѣритъ свѣтской молвѣ, слишкомъ превозносившей Джозефа и считавшей Чарльза окончательно погибшимъ человѣкомъ. Къ Чарльзу онъ приходитъ подъ видомъ маклера Преміума въ сопровожденіи еврея-ростовщика. Онъ застаетъ Чарльза и его товарища за веселой пирушкой. Сэръ Оливеръ очень ловко разыгрываетъ роль маклера, предлагаетъ деньги безпутному племяннику и спрашиваетъ, какое онъ даетъ обезпеченіе. Чарльзъ предлагаетъ мнимому маклеру всѣ свои фамильные портреты, за исключеніемъ его собственнаго. Сцена продажи портретовъ одна изъ лучшихъ въ комедіи. Чтобы испытать Джозефа, сэръ Оливеръ является подъ видомъ бѣднаго родственника, мистера Стэнли. Джозефъ принимаетъ его вѣжливо, разсыпается въ любезностяхъ, но не даетъ ни гроша. Оливеръ уходитъ, убѣдившись по собственному опыту, что̀ за птица его добродѣтельный племянникъ. Окончательному разоблаченію этого лицемѣра посвященъ весь 4-й актъ. Мы видимъ въ одной сценѣ, какъ Джозефъ учитъ пришедшую къ нему на свиданіе лэди Тизль обманывать мужа, увѣряя, что лучшее средство исцѣлить мужа отъ ревности — это оправдать его подозрѣнія. Во время этого свиданія докладываютъ о приходѣ самого лорда Тизля. Джозефъ прячетъ лэди Тизль за ширмы, и послѣдняя изъ разговора мужа съ Джозефомъ можетъ заключить, какъ ее любитъ первый и обманываетъ второй. Высочайшаго комическаго эффекта достигаетъ авторъ въ той сценѣ, когда пришедшій къ брату Чарльзъ опрокидываетъ ширмы, и лордъ Тизль въ таинственной незнакомкѣ узнаетъ свою жену. Полная стыда и негодованія, лэди разъясняетъ мужу все дѣло и клеймитъ, на чемъ свѣтъ стоитъ, Джозефа. Весьма любопытно, какъ истолковываютъ эту сцену лэди Снирвелль и ея сплетники и сплетницы. Они разсказываютъ въ гостиной самого

Тизля цѣлую исторію о дуэли его, о горѣ его жены, которую они пріѣхали утѣшать. Пьеса оканчивается примиреніемъ супруговъ Тизль, полнымъ разоблаченіемъ лицемѣра Джозефа и торжествомъ Чарльза, котораго сэръ Оливеръ дѣлаетъ своимъ наслѣдникомъ и которому Марія отдаетъ свою руку. — Комедія Шеридана замѣчательно сценична, и не даромъ до сихъ поръ она имѣетъ успѣхъ на сценѣ. Характеры очерчены мастерски, дѣйствіе развивается естественно, діалоги дышатъ правдой и остроуміемъ. Если идея характера Джозефа и навѣяна Тартюффомъ, то дальнѣйшая разработка этой идеи вполнѣ самостоятельна. Единственно, въ чемъ можно упрекнуть автора, такъ это въ томъ, что онъ назвалъ свою комедію „Школой Злословія", тогда какъ главнымъ ея сюжетомъ является разоблаченіе пользующагося превосходной репутаціей въ обществѣ лицемѣра, а свѣтскіе сплетники и сплетницы съ лэди Снирвелль во главѣ составляютъ не болѣе, какъ фонъ картины. „Школа Злословія" заставляла надѣяться, что молодой авторъ подаритъ англійскую сцену еще не однимъ художественнымъ произведеніемъ, но онъ этой надежды не оправдалъ. Политика отвлекла автора отъ литературы. Не далѣе, какъ черезъ три года послѣ постановки „Школы Злословія", Шериданъ, избранный въ члены парламента, перемѣнилъ карьеру драматурга на карьеру политика, а когда онъ снова обратился къ театру, то ни прежняго таланта, ни прежней энергіи у него больше не было, и онъ не создалъ больше ничего.

**Лирика.** Поворотъ къ самостоятельности и народности, отмѣченный въ комедіяхъ Шеридана, замѣчается и въ другихъ областяхъ поэзіи. У Ю н г а, на ряду съ произведеніями подражательными, появляются „*Ночныя думы*", полныя возвышенныхъ и потрясающихъ идей о суетности всего земного; съ грустной лиры В. К о у п е р а срываются звуки свѣжіе и глубокіе; признаки самостоятель-

ности замѣчаются также въ элегіяхъ Грея (*„Сельское кладбище“*) и въ ранней поэмѣ Гольдсмита *„Путешественникъ“*. Къ 1770 г. относится другая поэма Гольдсмита *„Покинутая деревня“*, которая открываетъ собою новую эру въ англійской поэзіи, знаменуя рѣшительный поворотъ къ реализму и жизненной правдѣ. Эта поэма была навѣяна Гольдсмиту посѣщеніемъ деревушки Паллисъ въ Ирландіи, гдѣ онъ провелъ свое дѣтство. Онъ не узналъ родного уголка. Онъ представлялъ собою картину полнаго запущенія: хижины развалились, жители эмигрировали въ Америку. Авторъ воспроизводилъ картину того, что должны были перечувствовать жители, прощаясь съ роднымъ уголкомъ и могилами предковъ. Разсужденія его полны глубокаго сочувствія къ ирландскому народу.

**Бэрнсъ.**

Знамя реализма и гуманности, водруженное въ англійской поэзіи Гольдсмитомъ, захватилъ въ свои руки величайшій поэтъ Англіи XVIII в. Робертъ Бэрнсъ. Этотъ самородокъ былъ едва ли не самимъ оригинальнымъ изъ всѣхъ поэтовъ: по крайней мѣрѣ, онъ всего болѣе обязанъ своему генію и всего менѣе культурѣ и своимъ предшественникамъ. Сынъ шотландскаго земледѣльца и самъ фермеръ, ведшій во всю свою недолгую жизнь (онъ умеръ 37 лѣтъ) упорную борьбу за свое существованіе, Бэрнсъ не имѣлъ возможности пріобрѣсти сколько-нибудь солидное образованіе. Оно ограничилось англійскими поэтами и шотландскими балладами, которыя онъ читалъ и распѣвалъ, ходя за плугомъ. Взамѣнъ образованія онъ обладалъ качествами, безъ которыхъ нельзя быть истиннымъ поэтомъ — чутьемъ ко всему поэтическому въ природѣ и жизни и гуманнымъ, любящимъ сердцемъ. Любовь къ человѣчеству была религіей его сердца. Но сфера земного бытія не была для него ограничена человѣкомъ. Великая тайна бытія наполняла его душу пантеистическимъ восторгомъ. Онъ обнималъ

своимъ любовнымъ взоромъ всю природу. Его поэтическое сердце было связано таинственными нитями со всѣмъ, въ чемъ чуялось трепетаніе міровой жизни. Одно изъ лучшихъ стихотвореній Бэрнса посвящено полевой маргариткѣ, которую онъ срѣзалъ плугомъ. Въ другомъ стихотвореніи, не менѣе поэтическомъ, онъ горячо сочувствуетъ печальной судьбѣ полевой мыши, гнѣздо которой было разрушено его плугомъ, и сожалѣетъ о томъ, что человѣческій эгоизмъ разорвалъ союзъ съ природой. Кромѣ этихъ лирическихъ стихотвореній Бэрнсъ оставилъ нѣсколько небольшихъ поэмъ изъ окружающей жизни, замѣчательныхъ по своему юмору и правдѣ изображенія. Шотландія съ своей сумрачной природой и съ оригинальными нравами своихъ полудикихъ горцевъ живьемъ возстаетъ въ его описаніяхъ. Въ своеобразной юмористической поэмѣ „*Томъ О'Шентеръ*" Бэрнсъ знакомитъ насъ съ суевѣріемъ своихъ земляковъ; въ „*Субботнемъ вечерѣ поселянина*" онъ даетъ намъ полное идиллической прелести изображеніе семейной жизни зажиточнаго шотландскаго фермера, а поэма „*Веселые нищіе*" представляетъ собою исполненную истиннаго реализма бытовую картину въ духѣ Теньера изъ жизни подонковъ человѣческаго общества. Въ полуосвѣщенной корчмѣ пируетъ веселая компанія оборванцевъ, живущихъ кто милостыней, кто воровствомъ, кто грабежомъ. Они кричатъ, шумятъ, топаютъ ногами, но въ ихъ весельи есть нѣчто такое, отъ чего морозъ подираетъ по кожѣ. Отверженные обществомъ, они въ свою очередь объявили ему войну и смѣются надъ всѣми его учрежденіями. Одни изъ нихъ пьютъ изъ желанія забыться, другіе — потому, что въ ихъ жизни нѣтъ другого счастья, другой цѣли, кромѣ выпивки и разгула. Страшно становится за человѣка, когда прислушаешься къ ихъ разговорамъ и къ пѣснѣ одного изъ нихъ, прерываемой шумными восклицаніями всей нищей братіи.

Бэрнсъ окончательно уничтожилъ значеніе французскаго стиля; съ него начинается возрожденіе англійской поэзіи, которая въ XIX в. будетъ озарена такими свѣтилами, какъ Шелли и Байронъ.

*Пособія для изученія англійской литературы XVIII вѣка.* Геттнеръ. Исторія англійской литературы XVIII в. Пер. А. Н. Пыпина Изд. Поповой. С.-П. 1897. — Тэнъ. Исторія англійской литературы. (Русскій переводъ вышелъ подъ заглавіемъ: „Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи". С.-Пб. 1871. 2 тома.) — Веселовскій (А.). Вѣкъ просвѣщенія въ Англіи. („Всеобщая исторія литература" подъ ред. Корша и Кирпичникова, т. III, гл. 13). — О Свифтѣ ст. Веселовскаго въ „Этюдахъ и Характеристикахъ" и соотвѣтствующій томикъ въ коллекціи Павленкова. — Лесевичъ. (В.). Даніэль Дефо. („Русское Богатство" 1893 № 5, 7, 8.)—Дружининъ. Сочиненія, т. V: изложеніе романа „Кларисса" Ричардсона и „Лекцій объ англійскихъ юмористахъ" Теккерея; статья о Шериданѣ—Ивановъ (И.). Чувствительный путешественникъ (Стернъ). („Міръ Божій" 1893.) — Лазурскій (В.). Смоллетъ. (Въ сборникѣ „Подъ знаменемъ науки". М. 1902.) — Карлейль. Робертъ Бэрнсъ. („Историческіе и критическіе опыты", русскій пер. М. 1878.) — Ивановъ (И.). Бэрнсъ. („Русская Мысль" 1896 г., іюль — августъ.) — Вейнбергъ (П.). Бэрнсъ. („Страницы изъ исторіи западныхъ литературъ, С.-Пб. 1907.)— Много матеріала по исторіи литературы XVIII вѣка, въ томъ числѣ и англійской, читатель найдетъ въ книгѣ Кожевникова (В. А.) „Философія чувства и вѣры въ ея отношеніяхъ къ литературѣ и раціонализму XVIII вѣка и къ критической философіи". М. 1897.

*Переводы.* Свифтъ. Полный переводъ „Гулливера" сдѣланъ Кончаловскимъ и Яковенко. М. 1889. — Свифтъ. „Сказка о бочкѣ". („Изящная литература" 1885.) — Дефо. „Робинзонъ Крузо". Пер. Кончаловскаго. М. 1888 и 1899. — Шериданъ. „Школа злословія". Пер. Вейнберга въ „Библіотекѣ европейскихъ классиковъ". С.-Пб. 1875 и въ „Дешевой библіотекѣ" Суворина. — Гольдсмитъ. „Вэкфильдскій священникъ". Изд. Ледерле. —Фильдингъ. „Томъ Джонсъ" въ „Новой библіотекѣ" Суворина. — Стернъ. „Жизнь и убѣжденія Тристрама Шэнди". С.-Пб. 1890 (въ журналѣ „Пантеонъ Литературы" и отдѣльно). — Стернъ. „Сентиментальное путешествіе", переводъ Зайцева въ изданіи „Иностранные классическіе писатели" Бакста и Вейнберга; есть также переводъ въ изданіи Суворина. — Стихотворенія Бэрнса въ переводѣ русскихъ писателей". М. 1897 (также въ „Дешевой библіотекѣ" Суворина).

## IV. Французская литература эпохи „Просвѣщенія“.

Гёте мѣтко назвалъ XVIII вѣкъ во Франціи эпохой разума, ибо ни въ какую другую эпоху разумъ человѣческій и его абстрактныя построенія не играли такой важной роли, какъ въ XVIII в. Въ началѣ XVIII в. появилась во Франціи впервые новая сила, съ которой приходилось считаться церкви и правительству, сила общественнаго мнѣнія; этой силой заправляли философы, люди отвлеченной мысли, которые были глубоко убѣждены, что все справедливое и разумное въ теоріи вполнѣ осуществимо и приведетъ къ благимъ послѣдствіямъ и на практикѣ. Самый сильный толчокъ движенію общественной мысли во Франціи былъ данъ литературой сосѣдняго народа; главные умственные вожди Франціи XVIII в. — Вольтеръ, Монтескьё, Дидро и отчасти Руссо — были проводниками англійскихъ идей въ наукѣ, философіи и политикѣ.

**Вольтеръ.** Во главѣ этого великаго освободительнаго движенія стоитъ Вольтеръ (1694—1778), вождь общественнаго мнѣнія во Франціи, человѣкъ съ универсальнымъ геніемъ, одаренный необыкновенными способностями отзываться на важнѣйшіе вопросы научные, литературные и общественные и облекать свои идеи во всевозможныя литературныя формы. Отправившись въ 1726 г. въ Англію, онъ возвратился оттуда черезъ три года съ своими знаменитыми „*Письмами объ англичанахъ*“ (Lettres sur les anglais), въ которыхъ онъ знакомитъ французскую публику съ политической и общественной жизнью Англіи, съ ея философіей, наукой и литературой. Хотя Вольтеръ старается въ этомъ сочиненіи какъ можно меньше говорить о Франціи, но восхваленіе порядковъ, противоположныхъ французскимъ, было косвенной сатирой на Францію. Вольтеръ

впервые разорвалъ завѣсу, скрывавшую отъ Франціи сосѣднюю страну съ ея оригинальной литературой и философіей, съ ея царствомъ законности, съ ея религіозной и политической свободой. Самый тонъ Вольтера былъ таковъ, что относительно его намѣренія прочесть урокъ Франціи не было никакого сомнѣнія. Говоря, напримѣръ, (въ XXI письмѣ) о Ньютонѣ и Локкѣ, Вольтеръ замѣчаетъ, что эти философы подвергались бы преслѣдованіямъ во Франціи, были бы заключены въ тюрьму въ Римѣ и сожжены въ Лиссабонѣ. „Когда подумаешь объ этомъ, — заключаетъ авторъ, — то что должно думать о человѣческомъ умѣ? То, что онъ родился только въ этомъ столѣтіи въ Англіи". Но все это могло бы проститься Вольтеру, если бы онъ не задѣвалъ правительства и духовенства. Особенно вооружились власти противъ VIII и IX писемъ, которыя посвящены англійскому государственному устройству. Эти восторженные гимны Великой Хартіи и практическому смыслу великаго народа, который сумѣлъ устроить такъ, что „король имѣетъ всѣ средства дѣлать добро и совершенно лишенъ возможности дѣлать зло", эти похвалы парламентскому устройству, благодаря которому народъ въ лицѣ своихъ представителей участвуетъ въ правленіи — все это, конечно, не могло понравиться французскому правительству, во главѣ котораго стоялъ кардиналъ, тѣмъ болѣе, что въ письмахъ, то и дѣло, встрѣчаются выходки, направленныя по адресу католическаго духовенства.

Книга Вольтера была признана вредной и сожжена рукою палача, а издатель ея посаженъ въ Бастилію; та же участь постигла бы и Вольтера, если бы, предупрежденный во-время, онъ не поспѣшилъ укрыться въ замкѣ своей пріятельницы, маркизы дю-Шатлэ, въ Шампани, на границѣ Лотарингіи. Здѣсь Вольтеръ прожилъ до самой смерти маркизы (1749) и здѣсь онъ написалъ свои лучшія популярно-научныя произведенія. Послѣ

смерти маркизы Вольтеръ уступилъ давнишнимъ просьбамъ и настояніямъ Фридриха Великаго и пріѣхалъ къ нему въ Потсдамъ, гдѣ провелъ нѣсколько лѣтъ. Послѣдніе годы своей жизни Вольтеръ проживалъ въ Швейцаріи въ замкѣ Фернэ, близъ Женевы. Съ водвореніемъ Вольтера на свободной почвѣ Швейцаріи начинается самый плодотворный періодъ его литературной и общественной дѣятельности. Онъ становится во главѣ либеральной партіи, громитъ фанатизмъ и насиліе и защищаетъ его жертвы (дѣло Каласа, Сирвена, Делабарра и Эталонда), а Фернэ дѣлается какъ бы столицей литературнаго міра. Сюда стремятся писатели со всѣхъ концовъ Европы, чтобы взглянуть на фернэйскаго патріарха и услышать его отзывъ о своихъ произведеніяхъ; отсюда раздаются, какъ бы приказы по арміи, его совѣты, указанія, предостереженія. Самъ Вольтеръ обнаруживаетъ изумительную дѣятельность: онъ пишетъ романы, драмы, брошюры, историческія сочиненія, составляетъ философскій словарь и т. д. Болѣе двадцати лѣтъ провелъ Вольтеръ въ своемъ уединеніи, считая себя безопаснымъ только на свободной почвѣ Швейцаріи и отклоняя самыя лестныя приглашенія, между прочимъ, приглашеніе Екатерины II, которая звала его въ Россію. Пока былъ живъ Людовикъ XV, ему было рискованно показываться въ Парижѣ, но въ 1774 г. Людовика не стало, во главѣ управленія стояли люди, которыхъ онъ имѣлъ право считать своими учениками (Тюрго, Неккеръ), и теперь, когда его друзья и почитатели умоляли его пріѣхать въ Парижъ, онъ не могъ устоять и весной 1778 г. тронулся въ путь. Пріемъ, оказанный ему парижскимъ населеніемъ, былъ такой восторженный, что Вольтеръ не могъ пережить испытанныхъ имъ радостныхъ волненій и умеръ въ Парижѣ 30 мая 1778 года.

**Поэтическія произведенія.** Хотя Вольтеръ прежде всего пріобрѣлъ извѣстность, какъ поэтъ, но его стихотворенія, въ особенности лири-

ческія, составляютъ самую слабую часть всего имъ написаннаго. Это происходило оттого, что натура Вольтера была далеко не поэтическая; онъ не чувствовалъ неодолимой потребности переноситься въ міръ идеала; самую поэзію онъ считалъ весьма мало полезной и однажды выразился, что поэзія не должна насъ удалять отъ занятій болѣе полезныхъ. Даже въ стихотвореніяхъ, вызванныхъ личными мотивами, личными радостями и горестями, онъ не сумѣлъ всецѣло отдаться своему чувству, не сумѣлъ забыть того, что и тутъ надо быть остроумнымъ. Лучшія свои стихотворенія Вольтеръ писалъ, когда онъ вдохновлялся общими мотивами: борьбой противъ фанатизма, суевѣрія, или когда становился органомъ возмущеннаго гражданскаго чувства. Лучшая изъ его поэмъ, „*Генріада*", есть не что иное, какъ проповѣдь религіозной терпимости, воплощенной въ личности великаго короля Генриха IV.

**Драма.**

Какъ драматургъ, Вольтеръ продолжаетъ традиціи Корнеля и Расина, соблюдаетъ три единства, заставляетъ своихъ героевъ говорить условнымъ, исполненнымъ трагическаго достоинства, языкомъ; но, соблюдая внѣшнюю форму ложноклассической трагедіи, онъ осложняетъ ее оппозиціонными выходками противъ рабства, фанатизма и суевѣрія. Уже въ юношеской трагедіи Вольтера „*Эдипъ*" (1718 г.) встрѣчаются мѣста, направленныя противъ обаянія, производимаго жрецами, и авторъ утверждаетъ, что вся сила жрецовъ состоитъ въ глупости и невѣжествѣ народа. Попавъ въ Англію, Вольтеръ поддается на нѣкоторое время обаянію могучаго генія Шекспира: въ „*Семирамидѣ*", въ „*Брутѣ*" онъ заимствуетъ у Шекспира нѣкоторые эффектные сценическіе мотивы (напримѣръ, мотивъ появленія тѣни), а въ „*Смерти Цезаря*" онъ даже пытался воспроизвести ту прекрасную сцену, въ которой Антоній своей рѣчью надъ трупомъ Цезаря увлекаетъ толпу за собой. Но заимствованіемъ сцени-

ческихъ эффектовъ все и ограничивается. Вольтеръ слишкомъ сжился съ освященной вѣками системой ложноклассической драмы, чтобы желать ея радикальнаго измѣненія. Чѣмъ сильнѣе становится во Франціи сочувствіе къ Шекспиру, тѣмъ отрицательнѣе относится къ нему Вольтеръ и кончаетъ тѣмъ, что называетъ его пьянымъ дикаремъ и фокусникомъ. Въ трагедіяхъ Вольтера послѣдняго періода драматическій интересъ совершенно отступаетъ на задній планъ; онъ дѣлаетъ изъ сцены трибуну, съ которой громитъ деспотизмъ, религіозную нетерпимость и суевѣріе. Послѣднія его пьесы не были совсѣмъ предназначены для представленія; онѣ выходили въ свѣтъ, снабженныя комментаріемъ автора, въ которомъ онъ объяснялъ публикѣ ихъ смыслъ и значеніе, такъ что ихъ можно считать не пьесами, но драматическими прокламаціями.

**Романы.** Переходимъ теперь къ Вольтеру, какъ романисту. Къ романамъ и повѣстямъ Вольтера нельзя прилагать тѣхъ требованій, которыя прилагаются къ современнымъ романамъ; въ нихъ нечего искать ни картинъ общественной жизни, ни художественной и психологической правды. Несмотря, однако, на полное отсутствіе художественности, повѣсти Вольтера до сихъ поръ читаются съ удовольствіемъ, благодаря несравненному остроумію и искусству автора разсказывать. Всѣ онѣ написаны съ цѣлью провести въ сознаніе общества какую-нибудь идею. Такъ, въ восточной повѣсти „*Задигъ*“ Вольтеръ задается вопросомъ, какъ сочетать идею всеблагого Провидѣнія съ торжествомъ зла въ мірѣ, и разрѣшаетъ его тѣмъ, что нѣтъ зла, отъ котораго не проистекало бы въ концѣ концовъ добра. Въ повѣсти „*Кандидъ*“ Вольтеръ осмѣиваетъ свою прежнюю оптимистическую теорію. Представитель оптимизма, наставникъ Кандида, докторъ Панглосъ держится того взгляда, что все дѣлается къ лучшему въ лучшемъ изъ міровъ, и, хотя его собственная

судьба служитъ полнымъ опроверженіемъ его нелѣпой теоріи, онъ все-таки продолжаетъ стоять на своемъ. Въ третьей изъ большихъ повѣстей Вольтера *„Человѣкъ природы“* (L'Ingénu) выставлена яркая противоположность между природой и цивилизаціей, между нормальнымъ и условнымъ, между простымъ здравымъ смысломъ, которымъ одаренъ человѣкъ отъ природы, и искусственными общественными условіями.

**Историческіе труды.**

Если романы Вольтера не отличаются особенной оригинальностью и художественностью, если въ своихъ фантастическихъ повѣстяхъ онъ идетъ по слѣдамъ Свифта и Монтескьё, то за то онъ является рѣшительнымъ новаторомъ въ области историческаго изложенія. Первымъ историческимъ трудомъ Вольтера была *„Исторія Карла XII“*, написанная еще въ 1728 г., произведеніе слабое и лишенное исторической критики. Много лѣтъ спустя онъ написалъ *„Исторію Людовика XIV“* (1751 г.). Во введеніи Вольтеръ выражаетъ желаніе описывать не дѣянія великаго монарха только, но общій характеръ эпохи. Вслѣдствіе этого онъ посвящаетъ цѣлыя главы финансамъ, торговлѣ, исторіи наукъ и искусствъ и литературы. „Изъ всѣхъ историческихъ трудовъ Вольтера, — замѣчаетъ Шлоссеръ,— это единственный, изъ котораго можно заимствовать историческіе факты и ихъ дѣйствительно-историческое объясненіе“. Вскорѣ послѣ „Исторіи Людовика XIV“ Вольтеръ въ 1756 г. издалъ книгу *„Опытъ о нравахъ и духѣ народовъ“* (Essai sur les mœurs et l'esprit des nations). Цѣль этого труда, который Бокль называетъ самымъ замѣчательнымъ историческимъ сочиненіемъ XVIII в., вполнѣ выяснена въ предисловіи. „Я желаю,— пишетъ Вольтеръ, —написать исторію не войнъ, а общества. Я хочу изслѣдовать, какъ жили люди въ средѣ своихъ семействъ и какія искусства и ремесла составляли предметъ ихъ занятій. Мнѣ нѣтъ дѣла до исторіи знаменитыхъ дворянскихъ родовъ, воевавшихъ съ француз-

скими королями, но я долженъ познакомить читателя съ тѣми путями, которыми человѣчество перешло отъ варварства къ цивилизаціи". Заслуга Вольтера состоитъ въ томъ, что онъ первый дерзнулъ осуществить мечтанія лучшихъ умовъ XVIII в., Монтескьё и Тюрго, и измѣнить методъ историческаго изложенія; вмѣсто исторіи войнъ, придворныхъ интригъ и дипломатическихъ переговоровъ онъ далъ первый опытъ исторіи культуры, первый попробовалъ нарисовать исторію движенія всѣхъ сферъ жизни народовъ. Недостатокъ труда Вольтера состоитъ, главнымъ образомъ, въ томъ, что онъ, подобно всѣмъ просвѣтителямъ-философамъ XVIII в., смотрѣлъ неисторическимъ взглядомъ на средніе вѣка и видѣлъ въ нихъ только эпоху невѣжества и религіознаго фанатизма. Несмотря на этотъ недостатокъ, сочиненіе Вольтера, положившее основы исторіи цивилизаціи, составляетъ эпоху въ пониманіи человѣческой культуры и изложеніи ея исторіи.

**Вольтеръ какъ философъ, моралистъ и политикъ.**

Какъ раціоналистъ, Вольтеръ былъ врагъ всякихъ метафизическихъ разсужденій о сущности вещей и старался проводить въ сознаніе французскаго общества основныя начала опытной англійской философіи. Хотя онъ и не былъ творцомъ цѣльной философской системы, тѣмъ не менѣе въ своихъ многочисленныхъ философскихъ сочиненіяхъ („Les Eléments de la philosophie de Newton", „Dictionnaire philosophique" и др.) онъ очень часто касается тѣхъ же самыхъ вопросовъ, которыми занимаются философы. Отправляясь отъ воззрѣній деистовъ, онъ иногда расходится съ ними въ выводахъ и является самостоятельнымъ мыслителемъ.

Въ Европѣ и особенно въ Россіи долго господствовало мнѣніе, что Вольтеръ былъ величайшій безбожникъ, что онъ первый заразилъ міръ язвой атеизма. У насъ долгое время слово „вольтерьянецъ" было синонимомъ человѣка, для котораго нѣтъ ничего святого. На самомъ дѣлѣ нѣтъ

ничего несправедливѣе этого мнѣнія, пущеннаго въ ходъ клерикальной партіей. Вѣра въ высочайшее, все создавшее Существо была глубокимъ убѣжденіемъ Вольтера, краеугольнымъ камнемъ всей его нравственно-философской системы. Это убѣжденіе сквозитъ въ его раннихъ сочиненіяхъ, и по мѣрѣ того какъ Вольтеръ подвигался на жизненномъ пути, оно крѣпло все болѣе и болѣе. Вольтеръ былъ ученикомъ и послѣдователемъ англійскихъ деистовъ, у которыхъ вѣра въ существованіе Бога была точкой отправленія ихъ раціоналистическаго міросозерцанія. Большинство изъ нихъ полагало, что Богъ, создавши міръ, остается внѣ его; Вольтеръ же думалъ, что Богъ заботится о мірѣ, наказываетъ зло и награждаетъ добро. Онъ такъ былъ увѣренъ въ необходимости Бога для мірозданія, что однажды, въ письмѣ къ прусскому принцу, выразился, что если бы Богъ не существовалъ, его слѣдовало бы изобрѣсти („Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer"). Такъ какъ всѣ откровенныя религіи основаны на подчиненіи разума вѣрѣ, то раціоналистъ Вольтеръ является злѣйшимъ врагомъ этихъ религій; онъ отрицаетъ чудеса, такъ какъ не вѣритъ, чтобы Богъ нарушилъ порядокъ міра ради слезъ матери или отчаянія сына. Онъ доказываетъ преимущество религіи философской, основанной на вѣрѣ въ Бога и культивированіи добродѣтели, надъ религіей догматической съ іерархіей и обрядностью.

Взглядъ Вольтера на Бога, какъ на премудраго Творца и Устроителя вселенной, остался неизмѣннымъ на всю жизнь; но напрасно стали бы мы искать той же устойчивости по поводу вопроса о человѣческой свободѣ. Являясь вначалѣ горячимъ защитникомъ свободы воли, Вольтеръ впослѣдствіи сталъ отрицать эту свободу и подошелъ близко къ детерминизму позитивной философіи. Казалось бы, что при такомъ взглядѣ на свободу нравственная теорія Вольтера должна остаться безъ осно-

ванія. Но на дѣлѣ выходитъ не такъ. Для нравственности Вольтеръ признаетъ императивъ, вытекающій изъ основныхъ свойствъ человѣческой природы; изъ общности этой природы во всѣхъ широтахъ и долготахъ онъ выводитъ прочныя нравственныя основы. Расходясь съ Локкомъ, который говорилъ, что нѣтъ прочнаго нравственнаго критерія, Вольтеръ доказываетъ постоянность извѣстныхъ принциповъ нравственности, — постоянность, зависящую не отъ врожденныхъ идей, а отъ единообразія свойствъ человѣческой природы, которая въ извѣстныхъ возрастахъ вырабатываетъ извѣстные принципы. „Богъ далъ намъ разумъ, который укрѣпляется съ возрастомъ и который научаетъ насъ всѣхъ, если мы относимся безъ предразсудковъ къ его голосу, что есть Богъ и что слѣдуетъ быть справедливымъ“ („Le Philosophe ignorant“, ch. XXXV).

Исходнымъ пунктомъ политическихъ воззрѣній Вольтера былъ здравый человѣческій смыслъ и естественныя требованія природы. Какъ въ религіи и нравственности онъ стоитъ за ту религію и за ту мораль, которыя вытекаютъ изъ условій человѣческой природы и изъ простого разумнаго взгляда на вещи, такъ и здѣсь онъ — защитникъ естественныхъ, ненарушимыхъ правъ человѣка. Послѣ поѣздки въ Англію, англійская конституція стала въ его глазахъ идеаломъ государственнаго устройства. „Это единственное правительство, — говоритъ онъ въ „Англійскихъ письмахъ“, — гдѣ король имѣетъ всю власть дѣлать добро и гдѣ у него связаны руки на зло, гдѣ господа становятся важными господами безъ крѣпостныхъ и гдѣ народъ безъ смуты принимаетъ участіе въ правленіи“. Вольтеръ не изучалъ духа англійскихъ учрежденій такъ внимательно, какъ Монтескьё; но изъ Англіи онъ вынесъ убѣжденіе, что благосостояніе можетъ существовать только тамъ, гдѣ есть свобода и равенство передъ закономъ. Политическая свобода, по взгляду Вольтера, состоитъ въ томъ, чтобы не зависѣть ни отъ кого, кромѣ

закона („la liberté consiste à ne dépendre que des lois"). Изъ этого вытекаетъ и понятіе равенства; это — одинаковое положеніе всѣхъ относительно закона, — равенство лишь юридическое. Объ экономическомъ равенствѣ онъ не говоритъ; еще менѣе мечталъ онъ о равенствѣ соціальномъ.

**Личность Вольтера и итоги его литературной дѣятельности.**

Постараемся теперь бросить общій взглядъ на личность Вольтера и подвести итоги его литературной дѣятельности. Едва ли о какомъ-нибудь писателѣ было высказано столько разнообразныхъ сужденій. Одни считаютъ его свѣтлымъ ратоборцемъ за святыя права человѣка, другіе — чуть не исчадіемъ ада. Нѣмецкіе критики съ Лессингомъ и Гёте во главѣ рѣзко отдѣляютъ его геній отъ его нравственнаго характера и, преклоняясь передъ первымъ, отзываются презрительно о послѣднемъ. Даже Штраусъ, сочиненіе котораго представляетъ замѣчательную попытку поставить вопросъ о Вольтерѣ, какъ писателѣ, на историческую точку зрѣнія, не всегда сумѣлъ возвыситься надъ общепринятымъ предразсудкомъ. Самая обстоятельная характеристика Вольтера сдѣлана Карлейлемъ въ его „Опытахъ". Не отрицая въ Вольтерѣ ни гуманности, ни теплоты сердца, Карлейль думаетъ, что Вольтеръ былъ натура неглубокая, приводимая въ движеніе не возвышенными мотивами, а честолюбіемъ и желаніемъ властвовать надъ людьми. Измѣряя Вольтера масштабомъ великихъ людей, Карлейль даже упрекаетъ Вольтера за то, что онъ не искалъ страданія и не чувствовалъ никакого желанія запечатлѣть своею кровью истину своихъ идей. Отправляясь отъ того положенія, что все великое создано не насмѣшкой и отрицаніемъ, а другими, болѣе глубокими и серьезными средствами, Карлейль отрицаетъ великое общественное значеніе за литературной дѣятельностью Вольтера и признаетъ за нимъ только одно, что онъ нанесъ смертельный ударъ суевѣрію и фанатизму. Почти такого же мнѣнія держится и пи-

савшій подъ вліяніемъ Карлейля Геттнеръ, который утверждаетъ, что сочиненія Вольтера лишены нравственной опоры, что тамъ, гдѣ мы ожидаемъ спокойныхъ и серьезныхъ доказательствъ, онъ, по большей части, отдѣлывается сухой насмѣшкой.

Главный недостатокъ подобныхъ сужденій о Вольтерѣ заключается въ отсутствіи прочной исторической основы. Чтобы вѣрно оцѣнить и характеръ, и литературную дѣятельность Вольтера, надо мѣрить и то, и другое не идеальнымъ, а историческимъ масштабомъ. Характеръ Вольтера есть сложный продуктъ его темперамента, воспитанія и той общественной среды, гдѣ ему приходилось жить и дѣйствовать. Что Вольтеръ былъ тщеславенъ, жаденъ къ деньгамъ, не всегда искрененъ, что онъ любилъ льстить сильнымъ міра сего — все это, къ сожалѣнію, справедливо; но несправедливо утверждать, что вся его дѣятельность направлялась этими вульгарными мотивами. На ряду съ этими непривлекательными качествами у него было гуманное и доброе сердце, великодушіе, щедрость. Если онъ пріобрѣлъ свое состояніе несовсѣмъ безупречными средствами, то не нужно забывать, что онъ дѣлалъ изъ своихъ достатковъ самое благородное употребленіе: онъ помогалъ бѣднымъ, выкупалъ заложенную крестьянскую землю, велъ за крестьянъ процессы въ судахъ. Равнымъ образомъ, несправедливо отрицать у Вольтера способность къ энтузіазму. Достаточно вспомнить, что, когда онъ передъ смертью пріѣхалъ въ Парижъ и увидалъ Тюрго, то въ порывѣ чисто юношескаго восторга и энтузіазма онъ, несмотря на энергическіе протесты Тюрго, поцѣловалъ руку, отмѣнившую тяжелую дорожную повинность (la corvée).

При оцѣнкѣ характера Вольтера нужно имѣть въ виду различные періоды его жизни. Пока онъ вращался въ атмосферѣ двора и салоновъ, онъ изъ чувства самосохраненія льстилъ королю и іезуитамъ, но разъ онъ по-

чувствовалъ себя на свободной почвѣ Швейцаріи, онъ стыдился своего прошедшаго и далъ себѣ слово не дѣлать больше уступокъ тому, чего онъ не признавалъ. Поселившись въ Фернэ, чувствуя себя въ безопасности, онъ отдался добрымъ инстинктамъ своей природы и сдѣлался защитникомъ всѣхъ несчастныхъ и угнетенныхъ. Эту гуманную дѣятельность онъ считалъ даже выше своей литературной дѣятельности. „Я въ своей жизни, — говорилъ онъ, — сдѣлалъ немного добра, и это лучшее мое произведеніе“. А такая дѣятельность едва ли совмѣстима съ эгоизмомъ и сухостью сердца. Маколей сдѣлалъ глубокое замѣчаніе, что настоящая сила Вольтера и его товарищей заключалась въ пламенномъ энтузіазмѣ, который скрывался подъ ихъ легкой натурой. Вся литературная дѣятельность Вольтера можетъ служить иллюстраціей этого замѣчанія. Негодованіе противъ общественной неправды вдохновило собою раннюю сатиру Вольтера „*Бѣдствія времени*“ (Ode sur les Malheurs du Temps. 1713.) За ней слѣдуетъ цѣлый рядъ стихотвореній, въ которыхъ онъ задѣлъ самого регента, за что поплатился одиннадцатимѣсячнымъ заключеніемъ въ Бастиліи; вспомнимъ также оппозиціонныя выходки, которыми кишатъ его раннія трагедіи, „Генріада“ и другія произведенія; словомъ, красную нить протеста противъ существующаго зла мы можемъ найти почти во всѣхъ произведеніяхъ Вольтера, благодаря чему онъ значительную часть своей жизни принужденъ былъ скрываться.

Что касается до положительной стороны его литературной дѣятельности, то развѣ проповѣдь терпимости и милосердія, гуманности и свободы не составляетъ самой высокой и благородной цѣли, которую можетъ поставить себѣ писатель? Воспользовавшись вновь нарodившейся силой общественнаго мнѣнія, онъ съ помощью своего громаднаго таланта овладѣлъ этой силой и направилъ ее на служеніе гуманности, свободѣ и прогрессу.

„Вотъ почему, — замѣчаетъ Дюбуа-Реймонъ, — мы всѣ можемъ назваться въ большей или меньшей степени вольтерьянцами. Идеальныя блага, которыя онъ добылъ въ продолженіе своей долгой жизни путемъ уничтожающей насмѣшки, — религіозная терпимость, уваженіе къ человѣческому достоинству и ненависть къ насилію, — давно уже сдѣлались общимъ достояніемъ человѣчества“.

**Монтескьё.** Въ то время какъ Вольтеръ уѣзжалъ изъ Англіи, унося съ собою массу идей и впечатлѣній, на смѣну ему ѣхалъ изъ Франціи новый наблюдатель, можетъ-быть, менѣе блестящій и остроумный, но зато гораздо лучше подготовленный къ той задачѣ, которая была цѣлью его путешествія, именно — изученію государственныхъ учрежденій Англіи. Этотъ наблюдатель былъ Монтескьё (1689—1755), авторъ „*Персидскихъ писемъ*“ (1721), остроумнаго сатирическаго романа, въ которомъ подъ видомъ переписки двухъ персіянъ, передающихъ свои впечатлѣнія отъ парижской жизни, онъ осмѣялъ современные ему французскіе порядки и отношенія въ области религіозной, политической, общественной и нравственной. Романъ даетъ яркую сатирическую картину положенія Франціи въ эпоху регентства Филиппа Орлеанскаго. Возвратившись изъ Англіи, Монтескьё занялся обработкой собранныхъ матеріаловъ и наблюденій и въ 1734 г. издалъ свои „*Размышленія о причинахъ величія и упадка римлянъ*“ (Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence“). Сочиненіе это представляетъ замѣчательную попытку объяснить величіе и упадокъ Рима изъ внутреннихъ причинъ: религіи народа, его нравовъ и въ особенности его учрежденій. По мнѣнію Монтескьё, существуютъ общія причины, нравственныя и политическія, дѣйствіе которыхъ замѣтно въ каждомъ государствѣ. Всѣ отдѣльныя событія подчиняются этимъ общимъ причинамъ, и если одно проигранное сраженіе, какъ случайная причина, привело государство

къ гибели, то за нею, несомнѣнно, скрывалась общая причина, въ силу которой государство могло погибнуть отъ одного несчастнаго сраженія. Причины величія Рима Монтескьё находитъ въ любви къ свободѣ и отечеству, которую внушали римлянамъ съ дѣтства, въ строгости военной дисциплины, въ установленіи церемоніи военнаго тріумфа, въ покровительствѣ, оказываемомъ римлянами подданнымъ, возстающимъ противъ своихъ государствъ, въ особенности въ разумной политикѣ, оставлявшей всегда побѣжденнымъ ихъ религію и обычаи. Особенно важное значеніе придаетъ Монтескьё чистотѣ римскихъ нравовъ и тому учрежденію, которое заботилось объ этой чистотѣ — цензорской власти. Съ другой стороны, причины паденія Рима заключались въ расширеніи предѣловъ государства, вслѣдствіе чего внутренніе безпорядки выростали въ междоусобныя войны, въ отдаленныхъ войнахъ, благодаря которымъ граждане отвыкали отъ отечества и утрачивали республиканскій духъ, и главнымъ образомъ въ порчѣ нравовъ, причиненной знакомствомъ съ азіатской роскошью. Въ проведеніи этого взгляда по всей исторіи Рима и заключается заслуга Монтескьё. Хотя и до него Боссюэтъ, С.-Эвремонъ и др. указывали на важное значеніе внутреннихъ причинъ при объясненіи событій внѣшней исторіи, но ихъ указанія не оказали вліянія на измѣненіе историческаго метода, тогда какъ идеи Монтескьё, послѣдовательно проведенныя по всей римской исторіи, положили основы философіи исторіи.

**„Духъ законовъ“.**

Еще болѣе важное значеніе имѣетъ другое сочиненіе Монтескьё *„Духъ законовъ“* (Esprit des Lois. 1748). Подробное изложеніе содержанія „Духа законовъ“ и изученіе отношенія Монтескьё къ его предшественникамъ лежитъ внѣ задачъ исторіи литературы. Для нашей цѣли достаточно дать понятіе объ общемъ характерѣ сочиненія Монтескьё, показать, въ чемъ состоитъ его оригинальность, и указать на его политическіе идеалы, которые

оказали такое сильное вліяніе на всю публицистику XVIII в. Въ первой книгѣ, которая представляетъ собою нѣчто въ родѣ теоретическаго введенія, Монтескьё опредѣляетъ законы, какъ необходимыя отношенія, вытекающія изъ природы вещей. По мнѣнію Монтескьё, законъ вообще, насколько онъ управляетъ всѣми народами на землѣ, есть не что иное, какъ человѣческій разумъ; политическіе же и гражданскіе законы должны быть только частными случаями, къ которымъ прилагается этотъ разумъ. Но какъ же объяснить безконечное разнообразіе законовъ? Единственный путь—изученіе законовъ въ связи съ физическими, нравственными и экономическими условіями страны; всѣ эти отношенія, вмѣстѣ взятыя, и составляютъ то, что мы называемъ духомъ законовъ. Установивъ въ первой книгѣ общіе принципы и методъ изслѣдованія предмета, Монтескьё во второй и третьей — дѣлаетъ сравнительную характеристику принциповъ различныхъ образовъ правленія, которые онъ раздѣляетъ на три вида: республиканскій, монархическій и деспотическій, при чемъ онъ строго отдѣляетъ природу государственной формы отъ ея принципа. Природа государственной формы — это ея особый строй, это то, что дѣлаетъ извѣстный образъ правленія самимъ собой. Такъ, напримѣръ, республиканскій образъ правленія есть такой, въ которомъ власть принадлежитъ народу; принципъ же государственной формы — это ея движущая сила, ея душа; такимъ принципомъ въ республикѣ служитъ гражданская доблесть, въ монархіи — честь, въ деспотическихъ правительствахъ — страхъ всѣхъ передъ деспотомъ. Особенно сильное вліяніе на современное общество произвела XI книга, гдѣ Монтескьё опредѣляетъ сущность политической свободы, которую онъ понимаетъ, какъ право дѣлать все то, что дозволено законами. Какими же законами всего лучше можно и оградить, и ограничить эту свободу: тѣми ли, которые имѣютъ свой источникъ въ ка-

призѣ деспота или волѣ короля, или тѣми, которые вытекаютъ изъ воли народа? Отвѣтъ понятенъ самъ собой. Разсмотрѣвъ различныя государства древняго и новаго міра, Монтескьё замѣчаетъ, что ни одно изъ нихъ, за исключеніемъ Англіи, не ставило своей цѣлью развитіе свободы. Увеличеніе своихъ владѣній было цѣлью римлянъ; распространеніе религіозной истины — евреевъ; покой и застой — китайцевъ; но если въ мірѣ есть государство, которое ставитъ своею цѣлью политическую свободу, то это Англія. „Мы, — говоритъ Монтескьё, — будемъ изучать принципы, на которыхъ основана политическая жизнь Англіи; если они хороши, то свобода отразится въ нихъ, какъ въ зеркалѣ. Къ чему же искать свободы, если она уже найдена?“ Теорія англійской конституціи составляетъ самую блестящую часть книги Монтескьё. По мнѣнію Монтескьё, политическая свобода только тамъ покоится на прочныхъ основаніяхъ, гдѣ власть законодательная, исполнительная и судебная строго отдѣлены другъ отъ друга. Если власть законодательная и исполнительная соединены въ одномъ лицѣ, то свободѣ грозитъ опасность, ибо государь, самъ издающій законъ, самъ будетъ и его исполнителемъ; равнымъ образомъ, гдѣ судья есть вмѣстѣ съ тѣмъ и законодатель, тамъ онъ имѣетъ полную возможность сдѣлаться и угнетателемъ. Лучшее и наиболѣе гарантирующее свободу государственное устройство есть англійское, въ которомъ власть законодательная принадлежитъ народу и его представителямъ и сосредоточивается въ законодательномъ собраніи съ двумя палатами; власть исполнительная, требующая быстроты дѣйствія, принадлежитъ королю, а власть судебная — избираемымъ на извѣстный періодъ времени судьямъ.

Вліяніе „Духа законовъ“ было громадно и благодѣтельно. Знаменитый итальянскій юристъ и публицистъ XVIII в. Беккаріа скромно призналъ себя ученикомъ

Монтескьё. Своимъ блестящимъ очеркомъ англійской конституціи Монтескьё проложилъ дорогу всѣмъ ея будущимъ теоретикамъ. Когда въ эпоху созванія генеральныхъ штатовъ французы заявили королю о своихъ правахъ, они на каждомъ шагу дѣлали буквальныя заимствованія изъ „Духа законовъ". Наконецъ, самый духъ, которымъ проникнута книга Монтескьё, — этотъ духъ умѣренности, свободы и терпимости долженъ былъ благотворно и отрезвляющимъ образомъ подѣйствовать на умы. „Если бы кто, — говоритъ Лабулэ, — пожелалъ знать имя того, чьи идеи въ прошломъ столѣтіи оказали самое широкое и благодѣтельное вліяніе, и кто наиболѣе способствовалъ умиротворенію умовъ, пріучивъ ихъ къ истинѣ и умѣренности, я увѣренъ, что общій голосъ произнесъ бы имя Монтескьё".

**Дидро.** Третьимъ великимъ вождемъ общественнаго мнѣнія во Франціи XVIII в. былъ Д и д р о (1713—1784). Дѣятельность Дидро составляетъ необходимое дополненіе къ дѣятельности Вольтера и Монтескьё; но онъ не только продолжалъ ихъ дѣло, но двинулъ его дальше, соединивъ всѣ лучшія силы просвѣтительной эпохи вокругъ одного грандіознаго литературнаго предпріятія. По натурѣ Дидро не былъ ни ученымъ, ни художникомъ, ни философомъ въ собственномъ смыслѣ этихъ словъ. Онъ былъ прежде всего энтузіастъ и импровизаторъ съ философскимъ складомъ ума, поражавшій своихъ слушателей новизной и смѣлостью своихъ идей и настойчивостью ихъ выраженія. Онъ обладалъ всѣми блестящими качествами импровизатора: свободно льющимся словомъ, силой и страстностью убѣжденія, но ему недоставало правильнаго метода и чувства мѣры.

Къ какой бы литературной области онъ ни обращался, онъ вездѣ либо уничтожалъ старые предразсудки, либо пытался проложить новые пути. Въ одномъ изъ своихъ юношескихъ произведеній онъ задолго до Лессинга под-

вергъ критикѣ ложноклассическую трагедію, осмѣялъ искусственность ея построенія и ходульность ея героевъ. Какъ драматургъ, онъ въ своихъ собственныхъ драматическихъ произведеніяхъ былъ однимъ изъ основателей новаго вида драмы, составляющаго нѣчто среднее между комедіей и трагедіей, который онъ назвалъ серьезной драмой. Дидро оставилъ двѣ пьесы „*Побочный сынъ*“ (Le Fils naturel) и „*Отецъ семейства*“ (Le Père de famille). Первая изъ нихъ очень слаба въ драматическомъ отношеніи, но изобилуетъ благородными и гуманными тирадами, въ которыхъ авторъ заступается за права незаконнорожденныхъ дѣтей, благодаря чему она была хорошо принята публикой. Гораздо больше успѣха имѣлъ „Отецъ семейства“. Здѣсь Дидро вывелъ два типа отцовъ, изъ которыхъ одинъ вполнѣ признаетъ право сына выбирать себѣ жену, не обращая вниманія ни на богатство, ни на знатность рода, а другой — проникнутый старинными предразсудками самодуръ. Очевидно, что сочувствіе автора, раздѣляемое и зрителями, на сторонѣ перваго отца. Эта тенденція и красивыя тирады, ее подтверждающія, создали успѣхъ пьесы, несмотря на неуклюжесть ея постройки и невѣроятность развязки.

Сила Дидро проявлялась больше въ анализѣ, чѣмъ въ творчествѣ. Реализмъ, возвращеніе къ природѣ, отождествленіе прекраснаго съ естественнымъ — такова основная тенденція его художественныхъ теорій, которую онъ проводитъ въ „Діалогахъ“, предпосланныхъ драмѣ „Père de famille“, въ своей „Драматической поэтикѣ“ и въ своихъ „Салонахъ“ (Les Salons), т.-е. своихъ замѣткахъ по поводу бывшихъ въ Парижѣ выставокъ картинъ. Какъ критикъ, Дидро является новаторомъ не только въ своей точкѣ отправленія, но и въ своей способности озарять философской мыслью разсужденія о различныхъ формахъ прекраснаго, и Лессингъ, полемизирующій съ нимъ въ своей „Гамбургской драматургіи“, тѣмъ не менѣе сознается,

что со временъ Аристотеля никто изъ людей, писавшихъ о театрѣ, не обладалъ такимъ философскимъ умомъ, какъ Дидро.

Въ своихъ философскихъ убѣжденіяхъ Дидро сначала примыкаетъ къ раціонализму Вольтера, стоитъ за полное отдѣленіе философіи и морали отъ религіи, но онъ на этомъ, къ сожалѣнію, не останавливается и въ своихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ сильно склоняется на сторону матеріализма. Наконецъ, какъ романистъ, онъ пытается пересадить на французскую почву психологическій романъ Ричардсона и Стерна, но, подобно Вольтеру, дѣлаетъ иногда изъ повѣсти орудіе борьбы противъ лицемѣрія, ханжества и фанатизма. Таковъ его романъ „*Монахиня*“ (La Réligieuse), написанный въ подражаніе Ричардсону, къ которому онъ относился съ энтузіазмомъ. Болѣе самостоятельнымъ является Дидро въ повѣсти „*Племянникъ Рамо*“, представляющей талантливую характеристику одного изъ интереснѣйшихъ типовъ предреволюціонной эпохи.

Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ Дидро является горячимъ и краснорѣчивымъ борцомъ за дорогія права человѣческой личности, убѣжденнымъ поборникомъ свободы мысли, реализма въ искусствѣ и правды въ соціальныхъ отношеніяхъ. Вотъ почему величайшіе умы XIX в. такъ высоко цѣнятъ Дидро. Огюстъ Контъ считалъ его геніальнѣйшимъ человѣкомъ XVIII в., а Гёте, такъ не сочувствовавшій революціоннымъ стремленіямъ Дидро, тѣмъ не менѣе признавалъ высокую оригинальность его личности и однажды выразился, что всякій, кто дешево цѣнитъ Дидро и его дѣятельность, есть не болѣе, какъ филистеръ.

**„Энциклопедія“.**

Главнѣйшимъ трудомъ Дидро, дающимъ ему право на благодарность потомства, является редактированная имъ знаменитая „*Энциклопедія*“. До половины XVIII в. Вольтеръ, Даламберъ, Дидро и ихъ соратники дѣйствовали

поодиночкѣ; въ половинѣ XVIII в. явилась мысль соединить въ одномъ литературномъ фокусѣ всѣ лучи оппозиціонной мысли, соорудить общими силами арсеналъ для борьбы съ суевѣріемъ и фанатизмомъ. Эта мысль и нашла свое осуществленіе въ знаменитой „Энциклопедіи“, въ которой приняли участіе лучшіе умы вѣка: Вольтеръ, Монтескьё, Руссо, Гельвецій, Бюффонъ, Даламберъ и во главѣ всѣхъ ихъ, въ качествѣ отвѣтственнаго редактора и распорядителя, — Дидро. Въ 1749 г. книгопродавецъ Лебретонъ задумалъ перевести съ англійскаго языка на французскій Энциклопедію Чэмберса; редакцію перевода онъ хотѣлъ поручить Дидро. При переговорахъ съ Лебретономъ у Дидро явилась мысль не перевести англійскую энциклопедію, а составить по ея образцу французскую, сдѣлавъ ее не только сборникомъ всѣхъ человѣческихъ знаній, но и одушевивъ ее оппозиціонной идеей. Въ 1750 г. Дидро написалъ краснорѣчивое объявленіе объ изданіи, гдѣ указалъ на цѣли и настоятельную потребность подобной книги для французской публики. Что разсчеты Дидро были вѣрны, это доказывается громадной для того времени цифрой подписчиковъ (4000) при довольно крупной подписной суммѣ (по 1000 фр.). Въ 1751 г. появился первый томъ, носящій слѣдующее заглавіе: *„Энциклопедія, или толковый словарь искусствъ и ремеслъ“*, за которымъ въ скоромъ времени послѣдовалъ второй. Изданію былъ предпосланъ знаменитый Discours préliminaire, написанный Даламберомъ. Здѣсь Даламберъ откровенно сознается, что какъ мысль о необходимости систематическаго изложенія наукъ, такъ и дѣленіе ихъ по тремъ главнымъ душевнымъ силамъ: памяти (исторія), фантазіи (искусство) и разсудка (наука), на три главныя группы заимствовано изъ великаго творенія Бэкона.

Громадный успѣхъ перваго тома и восторженные отзывы о немъ либеральной прессы произвели сильный

переполохъ въ лагерѣ іезуитовъ и янсенистовъ, которые нападали на Энциклопедію и за оппозиціонныя тенденціи, и за несовсѣмъ удачный подборъ статей; но болѣе всего возсталъ противъ Энциклопедіи парижскій университетъ (Сорбонна). Архіепископъ парижскій написалъ противъ Энциклопедіи пастырское посланіе, результатомъ котораго былъ обыскъ у Дидро, при чемъ было захвачено не мало статей, приготовленныхъ для слѣдующихъ томовъ. Реакціонной партіи удалось выхлопотать у короля запрещеніе Энциклопедіи, которое, впрочемъ, было скоро снято. Въ 1753 г. вышелъ третій томъ, снабженный привилегіей короля; между 1754 и 1757 гг. вышло въ свѣтъ еще 3 тома. Седьмой томъ вышелъ одновременно съ книгой Гельвеція „Объ умѣ“ (De l'esprit), которая напугала всѣхъ своимъ крайнимъ матеріализмомъ. Такъ какъ Гельвецій былъ однимъ изъ ревностныхъ сотрудниковъ Энциклопедіи, то началось гоненіе и на Энциклопедію. 3 марта 1759 г. состоялся приговоръ государственнаго совѣта, въ силу котораго королевская привилегія была снята и продажа вышедшихъ томовъ запрещена.

Къ довершенію всего произошелъ расколъ въ самомъ лагерѣ энциклопедистовъ. Руссо, задѣтый за живое статьей Энциклопедіи о Женевѣ, написалъ противъ нея рѣзкое возраженіе. Даламберъ, не вѣрившій въ успѣхъ предпріятія, вышелъ изъ состава редакціи; осторожный Вольтеръ потребовалъ свои статьи назадъ, и его примѣру послѣдовали другіе сотрудники. Одинъ Дидро не упалъ духомъ. Въ отвѣтъ на совѣтъ Вольтера отказаться отъ изданія Дидро писалъ: „Отступиться значитъ бѣжать съ поля битвы и сдѣлать угодное врагамъ нашимъ. Если бъ вы знали, съ какой радостью они привѣтствовали отпаденіе Даламбера! Что̀ дѣлать противъ силы? спросите вы. То, что подобаетъ дѣлать мужественнымъ людямъ: презирать враговъ нашихъ, пользоваться ихъ оплошностью и сражаться до конца“. Боясь, чтобы Дидро не постигла участь Лабарра,

Вольтеръ прибѣгъ къ другому средству: онъ написалъ Дидро анонимное письмо, въ которомъ убѣждалъ его спасаться отъ козней парламента и перенести изданіе Энциклопедіи въ Россію. „Я очень хорошо знаю, — отвѣчалъ Дидро, — что дикое животное, лизнувшее человѣческой крови, не можетъ обойтись безъ нея; я знаю, что, можетъ-быть, раньше окончанія этого года мнѣ придется убѣдиться въ справедливости вашихъ совѣтовъ и воскликнуть подобно Крезу: О, Солонъ, Солонъ! Но на что мнѣ жизнь, если я долженъ сохранить ее путемъ отреченія отъ всего, что дѣлаетъ ее дорогою въ моихъ глазахъ?“

Дидро остался въ Парижѣ и въ продолженіе восьми лѣтъ дѣлалъ подпольныя изданія Энциклопедіи въ Парижѣ и за границей, употребляя въ то же время всѣ усилія, чтобы добиться отмѣны постановленія государственнаго совѣта. Наконецъ, въ 1765 г. было дозволено Дидро продолжать изданіе. Дидро воспользовался этимъ дозволеніемъ и сразу выпустилъ въ свѣтъ десять томовъ. Снова раздались вопли клерикаловъ, но на этотъ разъ правительство ограничилось тѣмъ, что посадило книгопродавца на нѣсколько дней въ Бастилію и продолжало терпѣть Энциклопедію, которая въ 1772 г. закончилась на 28-мъ томѣ, къ которому впослѣдствіи было прибавлено еще нѣсколько томовъ, напечатанныхъ въ Амстердамѣ.

Чтобы понять, почему Энциклопедія вызвала противъ себя такія мѣры, нужно познакомиться съ ея содержаніемъ. Уже въ предварительномъ этюдѣ Даламбера замѣтно присутствіе оппозиціонной и раціоналистической тенденціи. Авторъ не разъ бросаетъ камешки въ огородъ суевѣрія, вооружается противъ теологическаго деспотизма, утверждаетъ, что все великое порождено свободой, наконецъ, провозглашаетъ господство естественнаго закона, который существовалъ раньше всѣхъ учрежденій. Подобныя идеи всплываютъ во многихъ статьяхъ Энциклопедіи,

хотя авторы изъ осторожности скрываютъ свою мысль подъ самыми условными выраженіями или высказываютъ ее въ такихъ статьяхъ, гдѣ этого никакъ нельзя было ожидать. Дидро самъ открываетъ намъ тайну этого пріема: „Всякій разъ, — говоритъ онъ, — когда приходится говорить о какомъ-нибудь предразсудкѣ, дорогомъ для народа, нужно въ статьѣ, ему посвященной, относиться къ нему съ уваженіемъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ отсылать читателя къ другимъ статьямъ, гдѣ этотъ предразсудокъ подвергается суду здраваго смысла“.

Начиная съ 8-го тома, тонъ становится смѣлѣе; сразу видно, что авторы почувствовали свою силу и надѣялись на поддержку общественнаго мнѣнія. Всѣ философскія статьи Энциклопедіи проникнуты духомъ эмпирической философіи Локка; о врожденныхъ идеяхъ Декарта нѣтъ и помину, но зато воздается должное его скептицизму. Тѣхъ же раціоналистическихъ воззрѣній энциклопедисты держатся въ вопросахъ, гдѣ философія соприкасается съ богословіемъ. Здѣсь они должны были быть вдвое осторожнѣе, и въ такихъ статьяхъ, какъ „Душа“, „Свобода“, „Христіанство“, они выказываютъ себя правовѣрными христіанами, но зато въ статьѣ „Родиться“ (Naître) доказывается, что всѣ вещи суть результатъ движенія частицъ матеріи. Излагая исторію различныхъ религіозныхъ догматовъ, энциклопедисты заодно излагаютъ и исторію всѣхъ возраженій, высказанныхъ противъ нихъ еретиками; для отвода глазъ они пускаются въ полемику съ еретиками и защищаютъ противъ нихъ католицизмъ, но ихъ возраженія оказываются, въ большинствѣ случаевъ, слабыми, и въ концѣ концовъ въ умѣ читателя возстаетъ мысль, что, пожалуй, еретики и правы.

Въ политическихъ вопросахъ энциклопедисты являются послѣдователями Локка и Монтескьё. Въ статьѣ о „власти“ нѣтъ и помину о божественномъ правѣ королей; напротивъ того, повторяется на разные лады мысль, что

первоначально всѣ люди были равны, что власть произошла путемъ договора; гдѣ же она произошла путемъ насильственнаго захвата, тамъ она не имѣетъ никакого правового значенія, и народъ имѣетъ полное право ее свергнуть. „Подобно тому, — говорится въ статьѣ Usurpation, — какъ завоеваніе можетъ быть названо иностранной узурпаціей, такъ захватъ какимъ-нибудь лицомъ всей власти можетъ быть названъ домашней узурпаціей съ тѣмъ впрочемъ, различіемъ, что домашній узурпаторъ никогда не будетъ имѣть на своей сторонѣ права, тогда какъ таковое можетъ быть признано за завоевателемъ, если онъ дѣйствуетъ въ предѣлахъ, предписываемыхъ ему справедливостью". Далѣе говорится, что, учреждая государственную власть, люди добровольно отказывались отъ части своей свободы для того, чтобы обезпечить себѣ безопасность личности и пользованіе собственностью, но никому не предоставляется права угнетать ихъ и дѣлать несчастными. Въ статьѣ „Представитель" (Représentant) исчисляются всѣ выгоды представительнаго правленія. Въ статьяхъ: Cour, Courtisan, Lettres de cachet, Tolérance высказываются весьма смѣлыя мысли о священныхъ правахъ человѣческой личности, отстаивается ея свобода, осуждаются аресты административнымъ порядкомъ, жестокость устарѣвшихъ уголовныхъ законовъ и т. п.

Въ статьяхъ, посвященныхъ экономическимъ вопросамъ, энциклопедисты стоятъ на чисто практической почвѣ и пользуются всякимъ случаемъ, чтобы громить монополіи, привилегіи, заставныя пошлины, стѣсняющія свободу торговли, возстаютъ противъ излишнихъ поборовъ и натуральныхъ повинностей, которыя ложатся тяжелымъ бременемъ на народъ. Въ особенности они возстаютъ противъ права казны сдавать налоги на откупъ частнымъ лицамъ. Не выгоды казны, не привилегіи богатыхъ и знатныхъ, но интересы бѣдныхъ и народное благо всегда

стоятъ на первомъ планѣ въ разсужденіяхъ энциклопедистовъ.

Касаясь современныхъ вопросовъ, и все въ одномъ и томъ же оппозиціонномъ духѣ, Энциклопедія оказала громадное вліяніе на міросозерцаніе современнаго общества. О степени вліянія ея можно судить по тому, что много экономическихъ мѣръ, рекомендуемыхъ Энциклопедіей, стали закономъ въ министерство Тюрго и Неккера, а впослѣдствіи вошли въ тѣ наказы (cahiers), которые представители разныхъ классовъ общества внесли на общее собраніе Генеральныхъ Штатовъ въ 1789 г.

Руссо.

Дѣятельность Руссо (1712—1778) является, съ одной стороны, дополненіемъ, а съ другой — коррективомъ дѣятельности остальныхъ просвѣтителей. Въ то время какъ Вольтеръ боролся съ фанатизмомъ и суевѣріемъ и стремился водворить принципы разума и терпимости въ современномъ обществѣ, въ то время какъ Монтескьё пытался выяснить сущность политической свободы и гарантіи человѣческой личности, Руссо посвятилъ свою дѣятельность великимъ нравственнымъ задачамъ, пытался возродить личность посредствомъ воспитанія и направить ее къ цѣлямъ идеальнымъ, къ водворенію на землѣ равенства и братства людей. Въ произведеніяхъ Вольтера и Монтескьё преобладаетъ раціоналистическая сторона; они отправляются отъ факта и стараются, главнымъ образомъ, дѣйствовать на разумъ, просвѣщая его, тогда какъ у Руссо всюду слышится горячее чувство, идеализмъ сердца, свидѣтельствамъ котораго онъ довѣрялъ гораздо больше, чѣмъ выводамъ разсудка.

Руссо былъ родомъ изъ Швейцаріи; онъ родился въ Женевѣ въ 1712 г., не получилъ никакого систематическаго образованія, но много читалъ и еще больше думалъ. Послѣ многихъ житейскихъ превратностей, испытавъ на своей жизни рѣзкіе повороты фортуны, Руссо прибылъ въ 1741 г. въ Парижъ искать счастья. Пробившись здѣсь около

десяти лѣтъ, Руссо вдругъ неожиданно для себя самого попадаетъ сразу въ литературныя знаменитости, дѣлается предметомъ всеобщаго любопытства. Лѣтомъ 1749 г. Руссо шелъ пѣшкомъ изъ Парижа въ Венсенъ, чтобы навѣстить сидѣвшаго въ тюрьмѣ Дидро. Дорогой онъ купилъ номеръ газеты, гдѣ было напечатано объявленіе отъ Дижонской академіи, которая ставила на конкурсъ слѣдующую задачу: „Содѣйствовало ли возрожденіе наукъ облагороженію нравовъ?“ Когда онъ сообщилъ Дидро свои мысли по этому вопросу и свои опасенія плыть противъ теченія, доказывая, что человѣкъ родится добрымъ и что учрежденія сдѣлали его дурнымъ, то послѣдній убѣждалъ его быть смѣлѣе, изложить свои идеи письменно и послать въ академію, обѣщая успѣхъ. Результатъ извѣстенъ — трактатъ Руссо былъ увѣнчанъ преміей и доставилъ громкую извѣстность его автору.

„Разсужденіе о наукахъ и искусствахъ“

Въ первой части или главѣ Руссо высказываетъ оригинальную мысль, въ наше время развитую Миллемъ, что искусство и цивилизація лишаютъ человѣка оригинальности, налагаютъ на всѣ проявленія чувства какой-то однообразный лакъ. Благодаря тому, что всѣ люди обязаны руководиться извѣстными правилами приличія и вѣжливости, всѣ стали до нѣкоторой степени похожи другъ на друга; вслѣдствіе этого не легко узнать, съ кѣмъ имѣешь дѣло — съ хорошимъ человѣкомъ или негодяемъ; отсюда въ отношеніяхъ людей другъ къ другу постоянныя умолчаніе, недовѣріе, облеченныя въ однообразную форму вѣжливости. Отъ современности Руссо обращается къ исторіи и старается доказать, что вездѣ развитіе цивилизаціи шло объ руку съ нравственнымъ и политическимъ упадкомъ. Лишь только Египетъ далъ у себя пріютъ наукамъ и искусствамъ, какъ тотчасъ же сдѣлался добычей сначала персовъ, потомъ грековъ и римлянъ. То же случилось и съ Греціей. Но самымъ разительнымъ доказательствомъ вреда наукъ служитъ, по мнѣнію Руссо, судьба Китая. Если бы науки

и искусства способствовали облагороженію нравовъ, возбуждали бы въ людяхъ любовь къ родинѣ, то китайцы были бы самымъ благороднымъ, нравственнымъ и храбрымъ народомъ. На самомъ же дѣлѣ нѣтъ страны болѣе развращенной и менѣе способной защищать свою самостоятельность: достаточно было одного натиска монголовъ, чтобы покорить своей власти это царство ученыхъ. Отъ исторіи Руссо переходитъ, во второй части, къ философскому разсмотрѣнію сущности наукъ и искусствъ и доказываетъ, что прогрессъ ихъ непремѣнно причиняетъ паденіе нравовъ. Въ настоящее время трудно читать безъ улыбки разсужденіе Руссо о томъ, чему обязаны науки своимъ происхожденіемъ, и его доказательства, что астрономія есть дочь суевѣрія, что краснорѣчіе произошло изъ честолюбія, а геометрія отъ скупости и т. д. Равнымъ образомъ, по мнѣнію Руссо, успѣхъ искусствъ находится въ прямой зависимости отъ развитія роскоши, потому что художники работаютъ только для тѣхъ, кто имъ можетъ хорошо заплатить, а успѣхъ наукъ зависитъ отъ того, что мы, забывая наши прямыя обязанности, посвящаемъ имъ все наше время. Но это еще не все: занятіе науками и искусствами подкапываетъ вѣру и чувство долга. Ученые презрительно относятся къ такимъ священнымъ понятіямъ, какъ религія и отечество, и стремятся подкопаться подъ все то, во что вѣрятъ простые люди. Науки и искусства виноваты въ томъ, что умъ и талантъ цѣнятся выше добродѣтели. Несмотря на слабость логической аргументаціи и историческихъ доказательствъ, памфлетъ Руссо произвелъ сильное впечатлѣніе своимъ горячимъ, искреннимъ тономъ, своимъ вдохновеннымъ краснорѣчіемъ.

**Разсужденіе „О неравенствѣ“.**

Въ разсмотрѣнномъ нами трактатѣ задача Руссо была чисто отрицательная; въ слѣдующемъ памфлетѣ *„О происхожденіи и основаніяхъ неравенства между людьми“* „Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parm

les hommes"), написанномъ тоже на тему, предложенную въ 1753 г. Дижонской академіей, Руссо представился случай изложить свои положительные идеалы. Извѣстно, что Вольтеръ смотрѣлъ на общественное неравенство, какъ на законъ природы, и утверждалъ, что, при данномъ состояніи общества, безусловно необходимо, чтобы существовали бѣдняки и невѣжды, занятые исключительно физическимъ трудомъ. Въ этомъ же смыслѣ рѣшалъ вопросъ и моралистъ Вовенаргъ, доказывавшій, что неравенство установлено экономіей самой природы, что если у дикарей и существуетъ равенство, то это — равенство невѣжества, лѣни и бѣдности. Чтобы опровергнуть это мнѣне, Руссо возсоздалъ въ своемъ воображеніи образъ первобытнаго человѣка и поставилъ своей задачей возстановить его въ первобытной чистотѣ. Первая половина трактата занята описаніемъ этого первобытнаго человѣка (L'homme naturel) и его блаженнаго состоянія. Несмотря на то, что это описаніе было совершенно не научно и основано не на изученіи быта дикарей, а на внутреннемъ наитіи, оно было принято тогдашнимъ обществомъ на вѣру и оказало вліяніе на направленіе общественныхъ идеаловъ. Руссо изобразилъ первобытнаго человѣка, какимъ онъ, по его мнѣнію, долженъ былъ выйти изъ рукъ природы, украсивъ это изображеніе цвѣтами поэзіи и риторики. По мнѣнію Руссо, первобытный человѣкъ — это дикарь, который не имѣетъ постояннаго жилища и скитается по лѣсамъ, чувствуетъ, но не мыслитъ. Первобытные люди бродили по лѣсамъ, окруженные дикими звѣрями, но постоянная опасность изощряла ихъ способности и питала ихъ энергію; они не боялись смерти, потому что не знали, что̀ такое смерть. Полные энергіи и бодрости, не знавшіе страха смерти и отравляющей душу рефлексіи, эти дикари были, конечно, счастливы. Во второй части Руссо разсказываетъ, какимъ образомъ уничтожилось это блаженное состояніе. Первымъ признакомъ разложенія первобытнаго состоянія

Руссо считаетъ учрежденіе собственности. „Первый, — говоритъ онъ, — кто огородилъ клочокъ земли и осмѣлился сказать, что эта земля принадлежитъ ему, былъ истиннымъ основателемъ гражданскаго общества. Сколько преступленій, войнъ, убійствъ, бѣдствій и ужасовъ отвратилъ бы отъ человѣческаго рода тотъ, кто, вырвавши пограничные столбы и засыпавши межи, закричалъ бы людямъ: „не слушайте этого обманщика, вы погибли, если забудете, что произведенія земли принадлежатъ всѣмъ, а самая земля никому". Изъ установленнаго принципа частной собственности вытекаютъ, по мнѣнію Руссо, всѣ несчастія людей: во-первыхъ, законы, ее защищающіе, суды, которые караютъ ея нарушителей, и, наконецъ, самая государственная власть, ибо государство, главнымъ образомъ, заботится только о томъ, чтобы закрѣпить за собственникомъ его земли и узаконить неравенство, сдѣлать изъ насилія право.

**„Общественный договоръ".**

Написанный пророческимъ слогомъ трактатъ Руссо произвелъ сильное впечатлѣніе на современное общество. Руссо нанесъ сильный ударъ историческому методу Монтескьё и увлекъ за собою толпу подражателей. Съ его легкой руки абстрактный методъ изслѣдованія общественныхъ отношеній съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе пріобрѣтаетъ силу тѣмъ болѣе, что самъ Руссо слѣдовалъ ему въ своемъ знаменитомъ сочиненіи „*Общественный договоръ*" (Contrat social. 1762 г.). „Человѣкъ рожденъ свободнымъ, а между тѣмъ онъ вездѣ въ оковахъ", — такъ начинаетъ Руссо свой трактатъ. „Какъ совершалось это превращеніе — не знаю. Что могло придать ему правомѣрное основаніе? На этотъ вопросъ я, кажется, сумѣю отвѣтить". Слѣдуя порядку изложенія, принятому публицистами, которые насчитывали три основанія рабства: право сильнаго, божественное право и право патріархальное, Руссо разсматриваетъ поочередно каждое изъ этихъ основаній. Чтò такое право сильнаго? Сила есть

начало физическое, изъ котораго не можетъ происходить никакого права и никакихъ обязанностей. Какъ только я смогу противиться силѣ, значитъ — я имѣю на это право; весь вопросъ въ томъ, чтобы сдѣлаться сильнѣе нападающаго. Въ отвѣтъ на утвержденіе, что всякая власть отъ Бога, Руссо отвѣчаетъ, что и болѣзнь тоже отъ Бога, однако, никто не скажетъ, что грѣшно звать доктора. Что до патріархальнаго права, то оно оправдывалось только слабостью и малолѣтствомъ ребенка; съ прекращеніемъ слабости и малолѣтства само собой прекращается и это право. Итакъ, исключивъ право силы, божественное право, право патріархальное, гдѣ же искать основъ власти, какъ не въ общественномъ договорѣ, въ силу котораго люди добровольно уступаютъ часть своей свободы, чтобы обезпечить себѣ право пользоваться всѣми благами жизни? Далѣе Руссо разсматриваетъ два вида договора: первый, — когда люди, населяющіе извѣстную территорію, убѣждены, что каждый изъ нихъ своимъ единичнымъ усиліемъ не въ состояніи справиться съ внѣшнимъ препятствіемъ къ своему развитію и благосостоянію, и согласятся сплотиться въ одну соціальную единицу — народъ, общество, государство; второй, — когда объединенный народъ вступаетъ для тѣхъ же цѣлей въ договоръ съ отдѣльнымъ лицомъ, государемъ. Изъ идеи общественнаго договора сама собою вытекаетъ идея народнаго самодержавія. Такъ какъ государство есть совокупность отдѣльныхъ личностей извѣстнаго народа, то само собой разумѣется, что единственнымъ властелиномъ государства является тотъ же народъ. Ему одному принадлежитъ право издавать законы, которые суть не что иное, какъ выраженіе общей воли. Верховная воля народа, созидающаго государство, отличается слѣдующими тремя свойствами: 1) неотчуждаемостью, ибо власть можетъ быть перенесена по волѣ народа на какое-нибудь отдѣльное лицо, но не воля, творящая эту власть, 2) нераздѣль-

ностью, ибо она принадлежитъ не какой-нибудь части народа, но всему народу, и 3) справедливостью, ибо она всегда стремится къ общему благу. Такъ какъ *законодательная* власть принадлежитъ народу, то избранному народомъ правительству можетъ принадлежать только *исполнительная* власть. Всякое правительство есть уполномоченный отъ народа посредникъ между верховной волей народа и отдѣльными личностями, его составляющими. Если исполнительная власть находится въ рукахъ одного человѣка, то происходитъ монархія; если въ рукахъ нѣсколькихъ лицъ — аристократія; если въ рукахъ многихъ лицъ — демократія. Самая совершенная форма правленія — демократическая, но для своего осуществленія она требуетъ высокихъ гражданскихъ доблестей, не говоря уже о томъ, что управленіе всѣми всѣхъ возможно только въ маленькихъ государствахъ, гдѣ всѣ знаютъ другъ друга. Неудобство монархіи состоитъ въ господствѣ интригановъ и пролазъ, которые всегда сумѣютъ приблизиться къ монарху и сдѣлать себя необходимыми. Поэтому изъ трехъ формъ правленія Руссо предлагаетъ аристократическую республику въ Платоновомъ смыслѣ — съ правительствомъ, избираемымъ изъ лучшихъ людей, ограничиваемыхъ во всякомъ случаѣ народнымъ собраніемъ.

Таковы основные принципы того государственнаго строя, который, по мнѣнію Руссо, наиболѣе обезпечиваетъ свободу и равенство отдѣльныхъ членовъ государства. Строго проводя принципъ народнаго верховенства во всѣ сферы жизни, Руссо дошелъ до того, что отрицалъ за человѣкомъ право имѣть свои собственныя религіозныя убѣжденія, если эти убѣжденія не раздѣляются большинствомъ. Примѣняя принципъ народнаго верховенства къ религіознымъ убѣжденіямъ, Руссо, повидимому, не подозрѣвалъ, что онъ, такъ горячо возстававшій противъ теологической нетерпимости, водворяетъ

на ея мѣсто нетерпимость гражданскую, свѣтскую, которая еще возмутительнѣе религіозной, потому что послѣдняя до нѣкоторой степени оправдывалась горячей вѣрой. Съ другой стороны, примѣняя тотъ же принципъ къ общественному устройству, Руссо замѣнилъ деспотизмъ политическій, во всякомъ случаѣ внѣшній и формальный, деспотизмомъ соціальнымъ, самымъ ужаснымъ для человѣческой личности, ибо отъ него укрыться негдѣ.

„Эмиль".

Одновременно съ „Contrat social" Руссо напечаталъ въ Голландіи своего „*Эмиля*" (Emile ou de l'Education 1762 г.). Въ своихъ раннихъ памфлетахъ Руссо бросаетъ перчатку современному ему обществу: въ первомъ — наукѣ и цивилизаціи, во второмъ — общественнымъ отношеніямъ, вытекающимъ изъ неравенства; въ „Общественномъ договорѣ" онъ начерталъ свой положительный государственный идеалъ, основанный на принципѣ равенства и верховной волѣ народа; въ „Эмилѣ" онъ предпринялъ реформу воспитанія съ цѣлью подготовить посредствомъ его новое поколѣніе людей, достойныхъ будущихъ демократическихъ учрежденій. Главный недостатокъ всѣхъ педагогическихъ теорій заключается, по мнѣнію Руссо, въ томъ, что онѣ смотрятъ на ребенка, какъ на человѣка, упуская изъ виду, что онъ прежде всего—ребенокъ. Сочиненіе Руссо дѣлится на 4 книги, сообразно четыремъ главнымъ періодамъ въ жизни ребенка (пятая книга, заключающая въ себѣ исторію супружеской жизни Эмиля, стоитъ особнякомъ). Первая книга, посвященная начальному періоду жизни ребенка, открывается знаменитымъ изреченіемъ, которое служитъ исходной точкой всей системы Руссо: „Все выходитъ хорошимъ изъ рукъ Творца; все портится подъ руками человѣка". Отсюда слѣдуетъ, что воспитаніе есть не что иное, какъ развитіе добрыхъ задатковъ, вложенныхъ въ душу ребенка самой природой. Для достиженія этой главной цѣли нужно, по мнѣнію Руссо, освободить воспитаніе отъ всякаго профессіональнаго характера,

нужно воспитать не члена извѣстнаго сословія, не гражданина извѣстнаго государства, а человѣка, нужно отвѣтить на зовъ природы, которая его призвала къ жизни. „Жизнь, — говоритъ Руссо, — вотъ та профессія, къ которой я хочу приспособить прежде всего ребенка“. Отправляясь отъ своей исходной точки требованій природы, Руссо сильно возстаетъ противъ господствовавшаго въ его время обычая отдавать ребенка на кормленіе въ деревню, ибо вслѣдствіе этого ребенокъ лишается на первыхъ порахъ самой естественной пищи — молока матери, и привязывается вмѣсто матери къ чужой женщинѣ; возстаетъ противъ придуманнаго няньками и водвореннаго обычая пеленанія ребенка, задерживающаго естественное движеніе членовъ и кровообращеніе. Всѣ свои потребности и просьбы дѣти, не умѣющія еще говорить, выражаютъ крикомъ и слезами; если эти крики имѣютъ своимъ источникомъ голодъ, холодъ, боль, то причины эти нужно удалить; въ противномъ случаѣ, Руссо совѣтуетъ не обращать на нихъ вниманія, ибо ребенокъ, видя, что на него обращаютъ мало вниманія, въ большинствѣ случаевъ, умолкаетъ; также точно нужно поступать, если ребенокъ кричитъ отъ боли, которую мы не имѣемъ средствъ удалить: наши ласки и баловство не уменьшатъ боли, но ребенокъ тотчасъ пойметъ, что они слѣдуютъ непосредственно за его крикомъ и слезами, и будетъ плакать и кричать нарочно.

Второй періодъ наполняетъ собою время отъ того момента, когда ребенокъ начинаетъ говорить, вплоть до 12 лѣтъ; ему посвящена вторая книги „Эмиля“. Руссо называетъ этотъ періодъ самымъ опаснымъ, ибо въ это время заблужденія и пороки начинаютъ пускать корни въ юную душу. Воспитаніе въ этотъ періодъ, главнымъ образомъ, должно быть отрицательное; нужно очищать юное сердце, отъ природы чистое, отъ налетовъ порока, навѣваемыхъ окружающей средой, и умъ, отъ природы

здравый, — отъ невольно прививаемыхъ заблужденій. Въ этихъ случаяхъ, по мнѣнію Руссо, примѣръ лучше дѣйствуетъ, чѣмъ всевозможные доводы разума, до которыхъ дитя еще не доросло. Преподаваніе въ этотъ періодъ должно ограничиваться усвоеніемъ различныхъ знаній и бесѣдами о видимыхъ предметахъ: книга, этотъ бичъ дѣтскаго возраста, должна быть изгнана въ этотъ періодъ. Равнымъ образомъ, безполезно обучать ребенка болтать на одномъ или двухъ иностранныхъ языкахъ: для того, чтобы владѣть двумя языками, ребенокъ долженъ быть въ состояніи сравнивать между собою идеи, выражаемыя различными словами въ различныхъ языкахъ, а этого онъ въ это время еще не можетъ дѣлать. Зато Руссо далъ подробное наставленіе, какъ нужно развивать физическія силы ребенка и укрѣплять органы передъ пріобрѣтеніемъ познаній.

Въ третьей книгѣ Руссо занимается трехлѣтнимъ періодомъ въ жизни Эмиля (отъ 12 до 15 лѣтъ). Это — пора усиленной любознательности и накопленія знаній. Въ преподаваніи и здѣсь долженъ господствовать опытный методъ. Нужно, чтобы воспитанникъ не вѣрилъ учителю на слово, но чтобы онъ имѣлъ возможность провѣрять справедливость словъ учителя. Изъ предметовъ должны преподаваться въ это время: начальная астрономія, физика, основанная на простыхъ опытахъ, и географія, которая должна начаться съ географіи мѣстности, гдѣ живетъ ученикъ. Въ этомъ возрастѣ воспитанникъ выучивается читать, но изъ книгъ ему дается въ руки только одинъ „Робинзонъ", который долженъ составлять всю его библіотеку. Вмѣсто того, чтобы читать съ ребенкомъ книги, учитель поступитъ разумно, если будетъ посѣщать съ нимъ заводы и мастерскія, а еще лучше, если выучитъ воспитанника какому-нибудь ремеслу: слесарному, столярному и т. п. О религіи и этикѣ нѣтъ еще и помину въ этотъ возрастъ, и задача учителя сводится къ тому, чтобы вну-

шить ребенку уваженіе къ честному труду и состраданіе къ бѣднымъ и обдѣленнымъ судьбой. Когда однажды Эмиля зовутъ на пиръ, учитель предупреждаетъ его, что надъ устройствомъ этого пира трудились сотни, а можетъ быть, и тысячи людей, которые не будутъ имъ наслаждаться.

Четвертая книга трактата Руссо обнимаетъ собою періодъ отъ пятнадцатилѣтняго возраста Эмиля вплоть до его женитьбы. Теперь наступаетъ пора заняться нравственнымъ и религіознымъ воспитаніемъ Эмиля. Разсудокъ его настолько развился, что его смѣло можно ввести въ міръ религіи. Основы религіозно-нравственнаго воспитанія Руссо влагаетъ въ уста савойскаго священника, съ которымъ случайно познакомился Эмиль. Сущность воззрѣній его сводится къ слѣдующимъ положеніямъ: 1) въ противоположность матеріалистамъ, приписывающимъ созданіе міра движенію частицъ самой матеріи, священникъ утверждаетъ, что міръ управляется волею Всемогущаго, Мыслящаго Существа, которое мы называемъ Богомъ; 2) въ противоположность матеріалистамъ, смѣявшимся надъ слабостью человѣка, считающаго себя вѣнцомъ творенія, а въ сущности безсильнаго передъ неумолимымъ закономъ природы, Руссо устами савойскаго священника утверждаетъ, что человѣкъ — любимое чадо Творца, что онъ представляетъ собою цѣлый міръ; 3) въ противоположность матеріалистамъ, отвергающимъ безсмертіе души и свободу воли, Руссо доказываетъ, что человѣкъ свободенъ, что его воля независима отъ внѣшнихъ ощущеній, что источникъ человѣческаго сужденія — мысль, находящаяся не внѣ, но внутри его. Безсмертіе же души доказывается, по мнѣнію Руссо, врожденнымъ намъ чувствомъ справедливости, которое не можетъ примириться съ торжествомъ зла и неправды въ этой жизни и безусловно вѣруетъ въ существованіе будущей жизни, гдѣ, наконецъ, наступитъ желанная гармонія между добромъ и наградой, зломъ и наказаніемъ.

Вліяніе педагогическихъ теорій Руссо было весьма значительно. Слабѣе всего оно было въ Англіи, во-первыхъ, потому, что многія идеи Руссо были раньше высказаны Локкомъ, и, во-вторыхъ, потому, что демократическія тенденціи Руссо встрѣчали мало сочувствія въ пропитанномъ аристократическими традиціями англійскомъ обществѣ, не говоря уже о томъ, что практическій смыслъ англичанина инстинктивно возставалъ противъ абстрактнаго характера теорій Руссо. Зато въ Германіи, можетъ быть, именно вслѣдствіе своей абстрактности, теоріи Руссо возбудили всеобщій восторгъ. Гердеръ писалъ своей невѣстѣ восторженныя письма о „божественномъ Эмилѣ"; Гёте называлъ книгу Руссо „Евангеліемъ сообразнаго съ природой воспитанія" (Naturevangelium der Erziehung); Кантъ сознавался, что никогда ни одна книга не трогала такъ глубоко его души; наконецъ, основатель новой нѣмецкой педагогіи, Песталоцци, построилъ всю свою педагогическую систему на принципахъ Руссо, видоизмѣнивъ ихъ только въ частностяхъ, чтобы сдѣлать ихъ болѣе приложимыми на практикѣ. Слѣдуетъ замѣтить, что въ основѣ лучшаго педагогическаго трактата въ русской литературѣ, знаменитой статьи Пирогова „Вопросы жизни", лежитъ мысль Руссо, что нужно воспитывать не юриста или медика, а человѣка.

**„Новая Элоиза".**

Въ заключеніе нужно сказать нѣсколько словъ объ единственномъ романѣ Руссо, его *„Новой Элоизѣ"*. Романъ этотъ былъ начатъ лѣтомъ 1757 г., когда Руссо жилъ въ лѣсу Монморанси, на дачѣ, предоставленной въ его распоряженіе одной изъ его почитательницъ, г-жою д'Эпинэ. Здѣсь, по его словамъ, онъ нашелъ все, о чемъ мечталъ: природу, уединеніе и нравственную независимость. Для полноты счастья недоставало только любви, но и она не замедлила явиться. Блуждая, погруженный въ мечты, по лѣсамъ Монморанси, Руссо спохватился, что старость приближается и что онъ до сихъ поръ

не испыталъ настоящей любви. Онъ сталъ мечтать о граціозной дріадѣ, которая оживила бы его лѣсное уединеніе, наполнила бы его вѣчно юное сердце восторгомъ и любовью. Дріада эта явилась въ образѣ графини д'Удетò, родственницы г-жи д'Эпинэ̀, — которая однажды пріѣхала въ Монморанси, сгораемая любопытствомъ видѣть человѣка, о которомъ говорилъ весь народъ. Пріѣздъ этотъ было роковымъ для Руссо; по его словамъ, посѣщеніе г-жи д'Удетò было отравленнымъ кубкомъ, къ которому онъ прильнулъ съ жадностью Тантала. Онъ ходилъ, какъ помѣшанный, говорилъ съ собой по цѣлымъ днямъ и плакалъ по ночамъ. Графиня д'Удетò, посѣщавшая его не разъ, нѣкоторое время не подозрѣвала этой любви, и когда однажды въ очаровательную лунную ночь Руссо, дрожа отъ страсти и восторга, высказался ей, она отвѣчала ему съ чувствомъ: „Никто не любилъ меня такъ, какъ вы, но между нами нашъ общій другъ Сенъ-Ламберъ, а мое сердце не можетъ принадлежать двоимъ". Плодомъ любви Руссо къ графинѣ и былъ его знаменитый романъ „Новая Элоиза", оконченный три года спустя.

Сюжетъ его не представляетъ никакой внѣшней занимательности, никакого внѣшняго разнообразія. Это исторія учителя и ученицы, и новая Элоиза стоитъ въ такихъ же отношеніяхъ къ Сенъ-Прё, какъ средневѣковая Элоиза къ Абеляру. Но этимъ, впрочемъ, и ограничивается все сходство. Препятствіемъ къ соединенію средневѣковой Элоизы съ ея учителемъ были монашескіе обѣты Абеляра; здѣсь же разница соціальныхъ положеній составляетъ ту бездну, черезъ которую нельзя переступить влюбленнымъ. Отецъ Юліи, богатый и знатный человѣкъ, скорѣе готовъ видѣть дочь свою въ гробу, чѣмъ выдать ее за бѣднаго учителя. Въ описаніе любви Юліи и Сенъ-Прё Руссо вложилъ всю ту страсть, всю ту поэзію, которой въ то время была полна его собственная душа. Въ описаніи перипетій

любви Руссо проявилъ необыкновенную чуткость къ поэтическому въ человѣческой жизни и рѣдкое знаніе человѣческаго сердца. Единственный крупный психологическій промахъ, сдѣланный имъ въ романѣ, состоитъ въ томъ, что онъ заставляетъ свою героиню отдаться Сенъ-Прё не въ минуту страсти и упоенія, а вслѣдствіе холоднаго разсчета, чтобы этимъ путемъ заставить отца согласиться на бракъ ея съ нимъ. Къ чести Юліи нужно сказать, что ея паденіе было искуплено самымъ искреннимъ раскаяніемъ. Чувствуя, что она своимъ паденіемъ нанесла неисцѣлимую рану отцу и свела въ гробъ мать, Юлія, чтобы утѣшить отца и спасти честь фамиліи, соглашается выйти замужъ за барона Вольмара, человѣка уже не молодого, но который стоилъ любви за его благородное и гуманное отношеніе къ ея прошлому. Эгоистичный же любовникъ Юліи, у котораго не было истиннаго чувства, а развѣ только страсть, отправляется въ кругосвѣтное плаваніе.

Такъ оканчивается первая половина романа, занимающая собою двѣ части. Руссо самъ находилъ, что такое окончаніе неудовлетворительно, что его героиня не выдерживаетъ критики съ нравственной точки зрѣнія, и придумалъ слѣдующее окончаніе романа. Проходитъ нѣсколько лѣтъ; Вольмаръ и Юлія наслаждаются въ Кларансѣ семейнымъ счастіемъ, и Юлія оказывается примѣрной женой. Въ это время разносится слухъ о возвращеніи въ Швейцарію Сенъ-Прё. Желая дать женѣ полную свободу выбора между прежней и новой любовью, Вольмаръ уѣзжаетъ изъ дому. Сенъ-Прё пріѣзжаетъ къ Юліи и готовъ начать старую пѣсню, но Юлія, преклоняясь передъ великодушіемъ мужа, остается вѣрна своему долгу, хотя не прекращаетъ съ нимъ дружескихъ отношеній. Романъ оканчивается смертью Юліи, жертвующей собою при спасаніи сына, который чуть было не утонулъ въ Женевскомъ озерѣ. Вторая половина романа не достигаетъ той страсти и

того огня, который отличаетъ первую, но зато въ описаніи прелести тихой семейной жизни Руссо проявилъ столько сердечности и глубины, сколько не было ни у одного современнаго ему писателя. Единственный недостатокъ этого описанія — это преднамѣренный дидактизмъ, навѣянный семейными романами Ричардсона, передъ которыми благоговѣлъ Руссо.

„Новая Элоиза" имѣетъ важное значеніе въ исторіи французскаго романа. Романисты, предшествовавшіе или современные Руссо, изображали любовь съ двухъ точекъ зрѣнія: или, подобно Вольтеру и Кребильону Младшему, смѣшивали ее съ чувственнымъ влеченіемъ или, слѣдуя традиціямъ отеля де Рамбулье и романовъ Скюдери, изображали ее, какъ дорогое растеніе, выросшее на почвѣ французскихъ салоновъ. Въ этихъ романахъ любовники говорятъ и дѣйствуютъ, какъ бы слѣдуя извѣстному кодексу; ихъ рѣчи скромны и стыдливы, исполнены намековъ и полупризнаній; если же у кого-нибудь изъ нихъ порой вспыхивало страстное чувство, готовое излиться въ не менѣе страстномъ признаніи, то любовный этикетъ требовалъ подавленія этого чувства или заставлялъ его разрѣшиться вздохомъ; изображать же увлеченіе или паденіе никому изъ нихъ и въ голову не приходило, равно какъ и заставить дѣвушку или даму полюбить человѣка низшаго происхожденія. Руссо былъ одинъ изъ первыхъ, осмѣлившихся замѣнить прежнюю galanterie настоящимъ страстнымъ чувствомъ. Онъ вывелъ на сцену чувство, уничтожающее всѣ искусственныя сословныя перегородки и говорящее не искусственнымъ и манернымъ языкомъ салоновъ, но пламенной рѣчью, отъ которой кружится голова. Итакъ, введеніе правды и природы вмѣсто прежней искусственности, изображеніе любви, какъ естественной, присущей человѣку страсти, которой нечего стыдиться, — вотъ въ чемъ состояло нововведеніе Руссо, снискавшее ему титулъ преобразователя любовнаго романа.

Французская драма XVIII в.

После Корнеля и Расина французская трагедія видимо падаетъ. Послѣдующіе трагики лишены драматическаго вдохновенія и только и дѣлаютъ, что доводятъ до крайнихъ предѣловъ манеру Корнеля и Расина. Въ XVIII в., подъ вліяніемъ ожесточенной борьбы стараго съ новымъ, трагедія принимаетъ тенденціозный характеръ: авторы не столько думаютъ о художественности своихъ произведеній, сколько о томъ, чтобы зарядить свои трагедіи сильнымъ зарядомъ разрушительныхъ идей, всегда встрѣчаемыхъ съ восторгомъ большинствомъ публики. Таковы трагедіи Вольтера „*Эдипъ*“, „*Магометъ*“, „*Гебры*“ и т. п., въ которыхъ онъ громитъ деспотизмъ, суевѣріе, религіозный фанатизмъ, поетъ гимнъ свободѣ и терпимости и т. д. Въ эпоху Революціи трагедіи принимаютъ еще болѣе агрессивный характеръ. Возобновляются пьесы въ родѣ Вольтерова „Брута“, подававшія поводъ партеру при всякой либеральной выходкѣ кричать: Vive la liberté! — или ставятся пьесы въ родѣ „Іоанна Безземельнаго“ Дюси или „Карла IX“ Жозефа Шенье, гдѣ предаются позору деспотизмъ королевской власти и фанатизмъ духовенства.

Трагедія.

Переходимъ теперь къ французской комедіи послѣ Мольера. Знаменитѣйшими изъ послѣдователей Мольера въ XVII в. и въ началѣ XVIII в. были Реньяръ и Лесажъ. Первый изъ нихъ въ двухъ своихъ лучшихъ произведеніяхъ: „*Игрокъ*“ и „*Разсѣянный*“ пытался создать комедію характеровъ, но довольно неудачно; второй оставилъ двѣ комедіи: „*Криспэнъ, соперникъ своего господина*“ и „*Тюркарэ*“, въ которыхъ вывелъ на сцену два новыхъ типа: лакея, желающаго разыграть роль барина и воспользоваться приданымъ невѣсты своего господина, женившись на ней, и финансоваго дѣльца эпохи Регентства, который, прикрываясь личиной общественной пользы, надуваетъ и эксплуатируетъ всѣхъ до тѣхъ поръ, пока его собственный лакей Фронтэнъ не разоряетъ его самого. Не-

Комедія.

смотря на то, что Тюркарэ̀ называютъ Тартюффомъ финансоваго міра, пьесы Лесажа нельзя назвать комедіей характеровъ. Гораздо болѣе заслуживаютъ этого названія комедіи Детуша, самыя заглавія которыхъ „*Честолюбецъ*“ (L'Ambitieux), „*Тщеславный*“ (Glorieux), „*Расточитель*“ (Le Dissipateur) показываютъ, что мы имѣемъ дѣло съ общимъ типомъ въ родѣ Мизантропа, Скупого, Д.-Жуана. Лессингъ въ своей „Драматургіи“ слишкомъ переоцѣниваетъ значеніе Детуша, утверждая, что Детушъ въ своихъ комедіяхъ далъ намъ образцы болѣе изящнаго и высокаго комизма, чѣмъ тотъ, какой мы находимъ у Мольера. Но это несправедливо; главное, чего нѣтъ у Детуша, это комической силы, веселости и мольеровскаго искусства творить живые характеры, въ которыхъ типическое сливалось бы съ индивидуальнымъ, вотъ почему Вольтеръ имѣлъ полное право сказать о немъ, что изъ всѣхъ комическихъ писателей онъ наименѣе комиченъ (le moins comique).

Говоря о французской комедіи XVIII в., нельзя пройти молчаніемъ Маривò, автора салонныхъ комедій, имѣвшихъ не малый успѣхъ на сценѣ. Въ противоположность Мольеру, осмѣивавшему крупные недостатки и пороки современнаго общества и рисовавшему ихъ крупными и рѣзкими чертами, Мариво рисуетъ мелкіе недостатки и слабости людей: любовное самолюбіе, кокетство, любовную робость и т. д. Мариво можно считать родоначальникомъ тѣхъ салонныхъ водевилей, которые, подъ именемъ proverbes, были въ большой модѣ во Франціи въ 30—40-хъ годахъ и въ которыхъ особенно прославился Альфредъ де Мюссе. Соотвѣтственно этому, языкъ Мариво отличается крайнею искусственностью и утонченностью, получившею весьма характерное прозвище le marivaudage. Тонъ комедіи Мариво всегда одинъ и тотъ же. Однообразію сюжета, основаннаго на любовныхъ сюрпризахъ и недоразумѣніяхъ, соотвѣтствуетъ монотонность обработки;

вездѣ больше разговоровъ, чѣмъ драматическаго движенія, больше остроумныхъ изреченій, чѣмъ фактовъ. Лучшая изъ комедій Мариво—это „*Завѣщаніе*“ (Les Legs), которая до сихъ поръ удержалась на сценѣ.

**Реформа драмы.**

Нужно еще упомянуть объ одномъ направленіи, которое приняла въ XVIII в. французская комедія, главнымъ образомъ, подъ вліяніемъ англійской буржуазной трагедіи и романовъ Ричардсона; это т. н. слезливая комедія (Comédie larmoyante), главнымъ представителемъ которой былъ Нивель де-ла-Шоссè. Въ самой знаменитой изъ своихъ комедій „*Модный предразсудокъ*“ (Le Prejugé à la mode) авторъ горячо вступается за брачный союзъ, совершенно потрясенный людскими предразсудками эпохи Регентства, въ силу которыхъ быть хорошимъ мужемъ или вѣрной женой считалось чѣмъ-то вульгарнымъ и мѣщанскимъ. Послѣ Нивеля де-ла-Шоссе главнымъ представителемъ буржуазной драмы или „слезливой комедіи“ былъ знаменитый Дидро. Общій смыслъ реформы французской драмы, произведенной Шоссè и Дидро, состоитъ въ томъ, что они вывели въ серьезной драмѣ не титулованныхъ лицъ, но простыхъ смертныхъ и заставили зрителей трогаться несчастіемъ тѣхъ, надъ которыми въ прежнее время только смѣялись.

**Бомарше.**

Этой демократизаціи драмы сильно сочувствовалъ лучшій драматургъ конца XVIII в. Бомарше, самъ происходившій изъ средняго сословія. Первыя его произведенія: „*Евгенія*“ и „*Два друга*“ были написаны въ стилѣ слезливыхъ комедій Шоссè, но уже въ нихъ замѣтно стремленіе къ реализму и сатирическому изображенію дѣйствительности. Бомарше представляетъ собой весьма интересный литературный характеръ. Это типическій представитель общественныхъ стремленій XVIII в., это затерянный въ толпѣ плебей, полный сознанія своихъ силъ и рѣшившійся пробиться, во что бы то ни стало, въ первые ряды. Сынъ часовщика, онъ и въ этомъ ремеслѣ обнаруживаетъ необык-

новенный талантъ—дѣлаетъ какое-то усовершенствованіе въ часовомъ механизмѣ, и когда другой часовщикъ, царь всѣхъ парижскихъ часовщиковъ, вздумалъ приписать себѣ честь его открытія, Бомарше вступаетъ съ нимъ въ борьбу, выигрываетъ процессъ и получаетъ титулъ придворнаго часовщика. Далѣе, мы видимъ его въ должности придворнаго эконома, восхищающаго своей игрой на гитарѣ сестеръ Людовика XV, въ роли управляющаго домами капиталиста Дювернѐ и въ роли правительственнаго агента, рыскающаго по Европѣ, разыскивающаго сочинителей памфлетовъ на королевскую фамилію и покупающаго у нихъ эти памфлеты; въ промежуткахъ онъ дерется на дуэли, сидитъ въ тюрьмѣ, издаетъ сочиненія Вольтера, ѣдетъ въ Испанію, чтобы отомстить за поруганную честь своей сестры, и тутъ же затѣваетъ большое коммерческое предпріятіе, — словомъ, это была жизнь бурная, безпокойная, годная больше для романа, чѣмъ для исторіи литературы. Впрочемъ, онъ не забываетъ и литературы, и въ 1775 г. ставитъ на сцену пьесу *„Севильскій цырюльникъ“*, первую часть своей знаменитой трилогіи, главнымъ героемъ которой является хитрый и юркій представитель буржуазіи — Фигаро, въ личности котораго отразились всѣ треволненія Бомарше, въ уста котораго онъ вложилъ собственный мужественный протестъ противъ всякой общественной неправды. Проф. Веселовскій въ своей прекрасной статьѣ о Бомарше такъ характеризуетъ его героя: „Фигаро — это даровитый выходецъ изъ толпы, умный и зоркій наблюдатель, вооруженный не только юморомъ и веселостью, но и демократическимъ гнѣвомъ, истинный выразитель того, что чувствовали тысячи такихъ же умныхъ плебеевъ во время агоніи общественнаго строя“. Выходки противъ аристократіи, такъ насолившей Бомарше, встрѣчаются на каждомъ шагу въ „Севильскомъ цырюльникѣ“. Фигаро радуется, что вельможа, опредѣлившій его на мѣсто, забылъ о немъ, „ибо знатный чело-

**„Севильскій цырюльникъ“.**

вѣкъ ужъ тѣмъ дѣлаетъ намъ добро, если не дѣлаетъ намъ зла". „Если непремѣнно нужно, чтобы бѣдный человѣкъ былъ добродѣтеленъ, то много ли найдется вельможъ, которые достойны быть лакеями?" Замѣчательно, что, несмотря на свои громадныя сценическія достоинства и массу оппозиціонныхъ выходокъ, на лету подхватываемыхъ тогдашнимъ чуткимъ партеромъ, „Севильскій цырюльникъ" не имѣлъ успѣха на первомъ представленіи. Разгадка состоитъ въ томъ, что нетерпѣливая парижская публика находила пьесу слишкомъ длинной и называла пятый актъ пятымъ колесомъ въ повозкѣ. Бомарше призналъ справедливость этого упрека и при слѣдующихъ представленіяхъ значительно сократилъ пьесу, которая сдѣлалась одной изъ самыхъ популярныхъ.

**„Свадьба Фигаро".**

Въ 1784 г. Бомарше поставилъ на сцену „*Свадьбу Фигаро*", гдѣ предоставилъ своему любимому герою болѣе широкое поле дѣйствія. Основной мотивъ пьесы — это борьба Фигаро съ представителемъ родовой аристократіи, графомъ Альмавивою, желавшимъ отбить у него невѣсту; пьеса оканчивается торжествомъ плебея, который оказывается и умнѣе, и находчивѣе графа. Бомарше сумѣлъ выставить побѣду Фигаро, какъ побѣду представителя средняго сословія надъ развратнымъ представителемъ аристократическаго принципа. Громадная толпа ежедневно слушала съ подмостковъ сцены оппозиціонныя выходки Фигаро, отъ которыхъ уже вѣяло рѣзкимъ воздухомъ приближающейся революціи, провозгласившей равенство всѣхъ людей. „Нѣтъ, господинъ графъ, вы ея не получите; такъ какъ вы вельможа, то вы считаете себя великимъ геніемъ. Что вы сдѣлали, чтобы достигнуть столькихъ благъ? Вы только дали себѣ трудъ родиться, и больше ничего. Тогда какъ мнѣ, затерянному въ толпѣ, нужно было много ума и изворотливости, чтобы только не погибнуть". Въ другомъ мѣстѣ на слова Сюзанны, что должность придворнаго очень трудная, Фигаро отвѣчаетъ:

„Получать, брать и просить — въ этихъ трехъ словахъ весь секретъ!“ (Recevoir, prendre et demander — voilà le secret en trois mots!) Въ довершеніе всего Бомарше сдѣлалъ Фигаро писателемъ, котораго сажаютъ въ тюрьму за какое-то преступленіе по дѣламъ печати. По этому случаю Фигаро ядовито замѣчаетъ, что это пустяки, „потому что въ Испаніи существуетъ свобода печати подъ условіемъ не касаться ни короля, ни церкви, ни политики, ни администраціи, ни привилегированныхъ сословій; соблюдая всѣ эти условія, можно печатать все, что угодно, подъ наблюденіемъ не болѣе, какъ двухъ или трехъ цензоровъ“.

Несмотря на массу подобныхъ выходокъ, всегда вызывавшихъ шумныя одобренія партера, комедія Бомарше, благодаря своей веселости и несравненному остроумію, имѣла успѣхъ даже въ придворныхъ сферахъ. Извѣстно, что она была поставлена на придворной сценѣ въ Тріанонѣ, при чемъ сама королева играла роль Розины, а графъ д'Артуа — Фигаро. Наполеонъ I отлично понялъ революціонное значеніе пьесы Бомарше, назвавши ее революціей въ дѣйствіи (la révolution déjà en action). Дѣйствительно, пьеса была предвѣстницей и яркимъ симптомомъ начинавшагося общественнаго переворота, потрясшаго собой не только Францію, но и весь образованный міръ. Въ переворотѣ этомъ, впрочемъ, Бомарше не принималъ никакого участія, даже не сочувствовалъ ему и при наступленіи его счелъ за лучшее удалиться изъ Франціи. Онъ, видимо, старился: поставленная имъ на сцену въ 1791 г. третья часть трилогіи, „*Преступная мать*“ (La Mère coupable), далеко ниже двухъ первыхъ и своей чувствительностью и дидактическимъ тономъ скорѣе напоминаетъ раннія пьесы Бомарше, чѣмъ „Севильскаго цырюльника“ или „Свадьбу Фигаро“, который въ этой пьесѣ лишился двухъ третей своего остроумія. Вѣроятно, вслѣдствіе этого пьеса и не имѣла успѣха, что сильно огорчило престарѣлаго драматурга. Бомарше умеръ въ 1799 г.

Значеніе его въ исторіи французской комедіи весьма велико. Какъ Мольеръ признается творцомъ комедіи характеровъ, такъ Бомарше можетъ быть названъ геніальнымъ представителемъ комедіи интриги. Не менѣе велико и общественное значеніе его двухъ комедій. Едва ли не болѣе всѣхъ дѣятелей революціонной эпохи онъ содѣйствовалъ распространенію въ массѣ народа новыхъ взглядовъ на общественныя отношенія, равенство сословій, лучшее устройство суда и т. п.

*Пособія для изученія французской литературы XVIII вѣка.* Шаховъ. Вольтеръ и его время. С.-Пб. 1907. — Геттнеръ. Исторія французской литературы XVIII вѣка. Пер. Пыпина. С.-Пб. 1897. — Лансонъ. Исторія французской литературы, т. II. М. 1898. — Веселовскій, (Ал-ѣй). Французская литература XVIII столѣтія. „Всеобщая исторія литературы" Корша и Кирпичникова, т. IV). — Чичеринъ. Политическіе мыслители древняго и новаго міра. Изд. „Библіотеки для самообразованія", т. II. — Випперъ, (Р.) Общественныя ученія и историческія теоріи XVIII и XIX вѣка. С.-Пб. 1900 — Веселовскій, (А.) Этюды и характеристики. М. 1907 (статьи о Дидро и Бомарше). — Карлейль. Историческіе и критическіе опыты. М. 1878 (статьи о Вольтерѣ и Дидро). — Ивановъ, (И). Политическая роль французскаго театра въ связи съ философіей XVIII вѣка. М. 1895. Сорель. Монтескье. Пер. подъ редакціей проф. Виноградова (или же другой переводъ подъ редакціей проф. Карѣева). — Штраусъ. Вольтеръ. М. Изд. „Книжнаго Дѣла". — Морлей, (Д.) Вольтеръ, пер. подъ ред. Кирпичникова М. 1889. — Каренинъ. Вольтеръ. С.-Пб. 1893 въ „Біографической библіотекѣ" Павленкова. — Михайловскій, (Н.) Вольтеръ-человѣкъ и Вольтеръ-мыслитель. Собр. соч., т. III. — Вольтеръ и Екатерина II (переписка) въ серіи Чуйко „Европейскіе писатели и мыслители". С.-Пб. 1882. — Морлей, (Д.) Дидро и энциклопедисты. Пер. Невѣдомскаго. М. 1882. — Бильбасовъ. Дидро въ Петербургѣ. С.-Пб. 1884. — Грэхэмъ Грей. Руссо, его жизнь, произведенія и окружающая среда. М. 1890. — Морлей, (Д.) Руссо. Пер. Невѣдомскаго. С.-Пб. 1881. — Шюкè. Руссо. Пер. Шараповой. М. 1897. — Гефдингъ, Ж. Ж. Руссо. Пер. Давыдовой. — Карелинъ. Руссо. Опытъ характеристики его общественныхъ идей. Изд. П. Струве. — Алексѣевъ. Этюды о Руссо. 2 части. М. 1887 — Галле. Бомарше. Пер. М. Лаврова. М. 1898. — Дегенъ. Бомарше. Къ столѣтію его смерти. („Міръ Божій" 1899 г., сентябрь).

*Переводы. Монтескье*: Персидскія письма. С.-Пб. 1892. — Духъ законовъ, пер. Горнфельда,, съ вступительной статьей М. М. Ковалевскаго. С.-Пб. 1900. — *Вольтеръ*: Философскіе романы. „Дешевая библіотека“ Суворина. — *Дидро*: Племянникъ Рамо. Изъ серіи Чуйко „Европейскіе писатели и мыслители“. С.-Пб. 1883, также въ приложеніи къ соч. Морлея о Дидро. — *Руссо*: Эмиль или о воспитаніи. Пер. Первова въ серіи „Педагогическая библіотека“ Тихомирова и Адольфа. М. 1896. — Юлія или Новая Элоиза. Пер. Кончаловскаго. М. 1892. — Исповѣдь. Пер. Устрялова. С.-Пб. 1898 и Трубачева. С.-Пб. 1901. — О причинахъ неравенства. Пер. Южакова. Библіотека „Свѣточа“. С.-Пб. 1907. — Общественный договоръ. Пер. Д. Жуковскаго. С.-Пб. 1907. — *Бомарше:* „Севильскій цырюльникъ“ и „Свадьба Фигаро“, пер. Чудинова („Дешевая библіотека“ Суворина).

## V. Нѣмецкая литература XVIII вѣка.

### I. Развитіе нѣмецкой литературы съ XVI в. до Лессинга.

Мы прекратили изложеніе исторіи нѣмецкой литературы на томъ пунктѣ, когда гуманистическое движеніе слилось съ реформаціоннымъ и было на время даже поглощено имъ. Во второй половинѣ XVI в. вся литература въ Германіи принимаетъ теологическій отпечатокъ; музы молчатъ, но зато тѣмъ сильнѣе слышится голосъ религіозной контроверсы. Писатели цѣнились не за свой литературный талантъ, а за свою приверженность идеямъ реформаціи. Знаменитѣйшій сатирикъ XVI в. Ф и ш а р т ъ по горло увязъ въ теологическихъ интересахъ. Онъ переводитъ съ голландскаго языка сатиры кальвинистовъ на католиковъ, самъ пишетъ сатиры противъ нищенствующихъ орденовъ и іезуитовъ и даже сочиняетъ псалмы и духовныя пѣсни. Изъ всѣхъ литературныхъ родовъ наибольшей оргинальности достигаетъ нѣмецкая драма, хотя и она сильно проникнута теологическимъ элементомъ и дѣлается орудіемъ религіозной пропаганды. Къ первой половинѣ XVI в. относится не мало драматическихъ произведеній, въ которыхъ проповѣдуются либо католическія, либо протестантскія тенденціи. Подобныя тенденціозныя пьесы нерѣдко были сочиняемы преподавателями и разъигрывались въ школахъ учениками.

XVI в.

Параллельно съ этой школьной и тенденціозной драмой развивается народная драма, которая беретъ свой матеріалъ отовсюду: и изъ римской исторіи, и изъ новеллъ Боккаччьо, и изъ народныхъ шуточныхъ разсказовъ. Средоточіемъ этой драмы становится въ XVI в. городъ Нюренбергъ, а во главѣ ея Гансъ Саксъ, простой ремесленникъ, мейстерзингеръ, т.-е. поэтъ, вышедшій изъ среды бюргерства. Онъ родился въ 1494 г., былъ сынъ портного и занимался сапожнымъ ремесломъ. Онъ написалъ болѣе 200 пьесъ самаго разнообразнаго содержанія: въ числѣ ихъ есть и мистеріи („*Юдиѳь*", „*Исторія Товита*", „*Жертвоприношеніе Авраама*" и т. п.), и трагедіи изъ классическаго міра („*Виргинія*", „*Лукреція*", „*Судъ Парисовъ*" и т. д.), и пьесы, содержаніе которыхъ заимствовано изъ „Декамерона" Боккаччьо („*Віоланта*", „*Гризельда*"), но лучшія изъ его пьесъ — безспорно бытовыя сцены и масленичные фарсы („*Мертвый мужъ*" и др.). Въ бытовыхъ фарсахъ выступаютъ всего ярче особенности таланта Ганса Сакса: веселость, остроуміе, искусство рисовать характеры, которые бьютъ въ глаза своимъ реализмомъ, своей жизненной правдой.

Вскорѣ послѣ Ганса Сакса нѣмецкая драма подверглась вліянію англійской драмы, достигшей въ концѣ XVI в. изумительнаго развитія. Въ концѣ XVI в. при дворахъ различныхъ нѣмецкихъ герцоговъ и князей появляются труппы англійскихъ актеровъ или комедіантовъ. Актеры эти не оставались прикованными къ столицамъ своихъ хозяевъ: они выучились по-нѣмецки и разъѣзжали по Германіи, собирая дань восторговъ и денегъ. Поселившись въ Германіи, англійскіе комедіанты не прерывали связи съ родиной, откуда они получали театральныя новинки и переводили ихъ на нѣмецкій языкъ; такъ, извѣстно, что кромѣ „Фауста" Марло, котораго они привезли съ собою, они ставили (въ собственныхъ передѣлкахъ) и шекспировскія пьесы: „Ромео и Юлію", „Гам-

лета", „Лира" и „Юлія Цезаря". На нѣмецкую драму англійскіе комедіанты вліяли двоякимъ образомъ: внѣшнимъ, бившимъ по нервамъ, трагизмомъ своихъ кровавыхъ трагедій и грубымъ комизмомъ сценъ, гдѣ дѣйствовалъ клоунъ, носившій въ нѣмецкихъ драмахъ имя Гансвурста.

**XVII вѣкъ.** Литературное развитіе Германіи было прервано тридцати-лѣтней войной и непосредствено наступившей послѣ нея эпохой упадка и одичанія. Около трети всего населенія погибло; множество городовъ было разрушено; обработанныя земли обратились въ пустоши, а крестьяне, ихъ обрабатывавшіе, скрылись въ лѣсахъ; торговля и промышленность пришли въ страшный упадокъ, и нужно было почти цѣлое столѣтіе, чтобы страна снова достигла той степени благосостоянія, которой она обладала до 1618 г. Политическое состояніе Германіи было самое печальное. По Вестфальскому миру страна подпала подъ власть болѣе, чѣмъ трехсотъ мелкихъ владѣтелей, которые, по выраженію Геттнера, какъ вредныя, сорныя травы, отнимали у нея здоровье и силу. Угнетенный непосильными налогами, испорченный дурнымъ управленіемъ, почти лишенный всякаго религіознаго поученія и назиданія (такъ какъ множество церквей было закрыто), народъ огрубѣлъ нравственно, сталъ предаваться пьянству, воровству и другимъ порокамъ, въ то время какъ высшее сословіе, отрекшись отъ своей національности, стремилось изо всѣхъ силъ подражать всему французскому. Внѣшнее политическое могущество Франціи при Людовикѣ XIV, блескъ ея двора и литературы приводили въ восторгъ политически-слабую и значительно отставшую Германію, дѣлали ее, по мѣткому слову Гердера, какъ бы провинціей французской монархіи, а по выраженію современнаго сатирика Логау, „лакеемъ Франціи, съ гордостью носившимъ ливрею своего господина". Каждый изъ мелкихъ владѣтелей Германіи выбивался изъ

силъ, чтобы подражать Людовику XIV, строилъ свой Версаль, заводилъ свой поэтическій дворъ и т. д. Подъ давленіемъ деспотизма этихъ мелкихъ владѣтелей, считавшихъ, подобно Людовику XIV, все государство своею частною собственностью, исчезло всякое человѣческое достоинство, всякое гражданское чувство.

Нигдѣ такъ ярко не рисуется картина обѣднѣвшаго, одичалаго и обезличеннаго нѣмецкаго общества, какъ въ романѣ „*Simplicissimus*" Гриммельсгаузена, появившемся въ свѣтъ въ 1668 г., стало-быть, черезъ двадцать лѣтъ послѣ Вестфальскаго мира. Въ героѣ этого романа не безъ основанія видятъ олицетвореніе оборванной, нравственно распущенной Германіи, переходящей отъ нищеты къ невѣжеству, отъ невѣжества къ пороку и преступленію. Такъ было въ дѣйствительности съ германскимъ народомъ, обликъ котораго носилъ въ то время печать необычайной нравственной огрубѣлости, оставившей свои слѣды въ наукѣ и въ искусствѣ. Наука въ этотъ періодъ находилась въ страшномъ упадкѣ. Въ университетахъ главными предметами преподаванія были догматическое и полемическое богословіе и латинскій языкъ. Греческій языкъ и греческая литература совершенно отсутствовали, математика была введена только въ XVIII в. Ученые педанты, погруженные въ свои вѣчные латинскіе диспуты и религіозную контроверсу, вскорѣ сдѣлались посмѣшищемъ, и Фридрихъ Вильгельмъ I едва ли не былъ вѣрнымъ выразителемъ общественнаго настроенія, устроивъ диспутъ между полоумнымъ Моргенштерномъ и профессоромъ Франкфуртскаго университета на тему „Всѣ ученые — пустомели и дураки". Что до поэзіи, то она давно превратилась въ жалкое подражаніе иностраннымъ образцамъ, преимущественно итальянскимъ. Но мало-по-малу время брало свое. Раны Германіи понемногу стали затягиваться, благосостояніе увеличиваться, а вмѣстѣ съ нимъ росла потребность

въ наслажденіяхъ высшаго порядка. Страсть подражать чужеземному не замедлила принести добрые плоды, ибо этимъ путемъ вторглась въ Германію масса новыхъ идей и болѣе совершенныхъ литературныхъ формъ, выработанныхъ писателями Франціи и Англіи. Пуфендорфъ и Томазіусъ отстаиваютъ независимость науки отъ теологическихъ принциповъ, Вольфъ проповѣдуетъ съ каѳедры свои раціоналистическія воззрѣнія и провозглашаетъ независимость морали отъ религіи.

поха Фридриха Великаго.

Съ возрожденіемъ умственнымъ идетъ рука объ руку и служитъ ему подпорой возрожденіе политическое. Съ восшествіемъ на престолъ Фридриха Великаго начинается эпоха подъема народнаго духа. Фридрихъ Великій понималъ свои обязанности иначе, чѣмъ современные ему правители. Онъ не считалъ, наподобіе Людовика XIV, государство своею собственностью, но любилъ называть себя первымъ слугой (le premier domestique) государства. Въ качествѣ воспитанника и поклонника французской философіи, онъ былъ убѣжденнымъ сторонникомъ свободы мысли и свободы совѣсти. „Всѣ религіи, — сказалъ онъ, — имѣютъ одинаковое право на существованіе въ моемъ государствѣ, и каждый изъ моихъ подданныхъ можетъ спасаться на свой манеръ (à sa façon)“. Съ цѣлью насажденія науки въ Германіи онъ призвалъ въ берлинскую академію извѣстныхъ европейскихъ ученыхъ и предоставилъ имъ полную свободу изслѣдованія. Ту же свободу онъ предоставилъ и литературѣ: хотя лично онъ относился довольно индифферентно къ нѣмецкой поэзіи и предпочиталъ скорѣе кропать свои плохіе французскіе стишки, чѣмъ читать стихи Рамлера или Клопштока, но вся его дѣятельность больше вдохновила литературу, чѣмъ это могло бы сдѣлать его личное покровительство. Онъ пробудилъ въ нѣмецкомъ народѣ національное самосознаніе и чувство собственнаго достоинства, которое не замедлило отразиться въ литературѣ. Военныя пѣсни

Глейма, нѣкоторыя стихотворенія Рамлера и „Минна фонъ Барнгельмъ“ Лессинга никогда не были бы написаны, если бы не было Семилѣтней войны. Окрыленный славными подвигами Фридриха Великаго, нѣмецкій духъ сталъ сбрасывать съ себя оковы подражанія и стремиться къ самостоятельности. Противъ представителя ложноклассическаго направленія, Готшеда, возстали находившіеся подъ вліяніемъ англійскихъ образцовъ Бодмеръ и Брейтингеръ, которые проложили дорогу критической школѣ, основанной Лессингомъ.

**Клопштокъ.** Навстрѣчу самостоятельной критической мысли шло самостоятельное поэтическое творчество. Въ 1748 г. вышли первыя три книги „*Мессіады*“ Клопштока и вызвали всеобщій восторгъ. При всей грандіозности сюжета и возвышенности идей поэма Клопштока не можетъ быть названа удачнымъ поэтическимъ произведеніемъ. Искупленіе человѣческаго рода Іисусомъ Христомъ нельзя назвать подходящимъ сюжетомъ для эпической поэмы. Притомъ же Клопштокъ не обладалъ главной способностью эпическаго поэта — творческой фантазіей, оттого лирическія мѣста его поэмы гораздо выше и поэтичнѣе описаній лицъ и событій евангельской исторіи, которымъ онъ не былъ въ силахъ придать пластическій образъ. Зато описанія природы проникнуты у Клопштока глубокимъ и задушевнымъ чувствомъ, какого не встрѣчалось до него въ нѣмецкой поэзіи. Если мы прибавимъ къ этому музыкальный, словно льющійся въ душу, гекзаметръ, то поймемъ, почему „Мессіада“ при самомъ появленіи своемъ произвела такое сильное впечатлѣніе и сдѣлалась для Германіи какъ бы вторымъ Евангеліемъ.

**Виландъ.** Хотя религіозно-піэтистическое міросозерцаніе, проникающее собой произведеніе Клопштока, пришлось какъ разъ по плечу большинству нѣмецкаго общества, но оно, конечно, не могло удовлетворить образованнаго меньшинства, воспитаннаго на освобождающихъ ученіяхъ

Англіи и Франціи. Реакція была неизбѣжна, и выразителемъ ея явился **Виландъ**, писатель если не геніальный, то блестящій и остроумный, произведенія котораго дышатъ изящнымъ эпикуреизмомъ съ примѣсью моднаго тогда раціонализма. Энергическій протестъ противъ крайностей идеализма и піэтизма и проповѣдь здороваго и разумнаго міросозерцанія были, безспорно, культурной заслугой Виланда. Въ „*Агатонѣ*", „*Музаріонѣ*" и другихъ произведеніяхъ Виландъ, кромѣ осмѣянія мечтательности, жеманства и мистицизма, поетъ гимны здоровой житейской философіи, которая смотритъ на жизнь свѣтлыми очами и ставитъ своей задачей гармоническое развитіе всѣхъ духовныхъ и физическихъ силъ человѣка на радость и украшеніе нашего земного существованія. Главная же заслуга Виланда, какъ писателя, состоитъ въ обработкѣ нѣмецкой прозы: что̀ сдѣлано Клопштокомъ по отношенію къ стиху, то сдѣлано Виландомъ по отношенію къ прозаической формѣ рѣчи. Подъ его рукой нѣмецкая проза впервые заговорила легкимъ и изящнымъ языкомъ, заискрилась блестками остроумія, порой напоминающаго собой остроуміе Вольтера. Произведенія Виланда пріучили мало-по-малу воспитанное на французскій ладъ высшее нѣмецкое общество искать удовлетворенія своей любви къ чтенію въ нѣмецкой литературѣ, ибо, читая повѣсти Виланда, оно находило въ нихъ французскую легкость разсказа, французское остроуміе и грацію — словомъ, многія изъ тѣхъ качествъ, которыми оно восхищалось въ произведеніяхъ французскихъ писателей, послужившихъ образцами Виланду.

## 2. Лессингъ.

Историки нѣмецкой литературы въ одинъ голосъ говорятъ, что никто изъ нѣмецкихъ писателей не оказалъ такихъ услугъ національному самосознанію, нѣмецкой литературѣ и нѣмецкой критикѣ, какъ **Лессингъ**

(1729—1781). Если онъ и не былъ первоклассным художникомъ и не оставилъ послѣ себя такихъ геніальныхъ созданій, какъ Гёте или Шиллеръ, то онъ своими реформами въ области драмы подготовилъ почву для ихъ дѣятельности и расчистилъ имъ дорогу, разрушивъ господство ложноклассическаго вкуса въ Германіи и связавъ драму съ жизнью. Лессингъ былъ въ особенности великъ тѣмъ, что созиданіе шло у него рука объ руку съ разрушеніемъ, что онъ могъ своими собственными твореніями подтвердить справедливость своихъ теорій. Основныя черты критическаго метода Лессинга выступаютъ довольно ясно въ его раннихъ статьяхъ, въ рецензіяхъ, помѣщенныхъ въ *„Литературныхъ письмахъ“* (Briefe die neueste Literatur betreffend). Это былъ критическій журналъ, издававшійся въ Берлинѣ другомъ Лессинга Николаи и начавшій выходить въ 1759 г. Первые восемь выпусковъ этого изданія были написаны почти исключительно Лессингомъ. Въ статьяхъ Лессинга нѣмецкая критика впервые заговорила твердымъ, мужественнымъ тономъ, впервые обратила вниманіе не на мелочи и частности, но на цѣлое. По мнѣнію Лессинга, достоинство художественнаго произведенія зависитъ не отъ отдѣльныхъ красотъ и подробностей; взятыя вмѣстѣ, эти красоты должны составлять одно художественное цѣлое. Когда цѣлое найдено безукоризненнымъ, критикъ долженъ удержаться отъ невыгоднаго дробленія его на части, но созерцать его, какъ философъ созерцаетъ міръ. Таковъ былъ девизъ новой критики. Руководясь этимъ принципомъ, Лессингъ сталъ примѣнять его къ новой нѣмецкой литературѣ и очищать Авгіевы конюшни литературы отъ накопившагося въ нихъ сора. Много самолюбій имъ было ранено, много мнимыхъ геніевъ развѣнчано. Особенно характерно въ критикѣ Лессинга, во-первыхъ, было то, что онъ имѣлъ дѣло съ произведеніемъ, а не съ авторомъ: онъ никогда не касался лич-

**„Литературныя письма“.**

ности автора, никогда не старался узнать объ авторѣ больше, чѣмъ можно было узнать изъ его книги; — и, вовторыхъ, то, что онъ отъ фактовъ переходилъ къ принципамъ, выраженнымъ въ художественномъ произведенiи, и также подвергалъ ихъ своему неумолимому анализу. Такъ, въ лицѣ Душа онъ осмѣялъ напыщенную и бездарную школу современной нѣмецкой беллетристики; въ лицѣ Готшеда и его послѣдователей — разсудочную теорiю поэтическихъ произведенiй, наивно полагавшую, что достаточно соблюдать извѣстныя правила пiитики, чтобы быть поэтомъ. Но, выметая соръ изъ современной ему литературы, Лессингъ тщательно подбиралъ немногiе находившiеся въ ней перлы. Такъ, онъ остановился съ большимъ сочувствiемъ на эпиграммахъ забытаго Логау, на военныхъ пѣсняхъ Глейма, восхищался лирическими произведенiями Клейста, отдалъ справедливость Клопштоку и Виланду.

**„Лаокоонъ“.** Между „Литературными письмами“ и великимъ произведенiемъ Лессинга *„Лаокоонъ“* (1766) лежитъ промежутокъ въ нѣсколько лѣтъ. Въ эти годы Лессингъ, уже прiобрѣтшiй славу извѣстнаго критика и драматурга, усиленно занимается античнымъ искусствомъ и литературой. Плодомъ этихъ занятiй и былъ *„Лаокоонъ или о границахъ живописи и поэзiи“*, трактатъ, названный Лессингомъ по имени знаменитаго произведенiя античной скульптуры, которое послужило исходной точкой его разсужденiй. Лессингъ задалъ себѣ вопросъ: почему на извѣстной мраморной группѣ, находящейся въ Ватиканѣ, Лаокоонъ изображенъ не кричащимъ, тогда какъ у Виргилiя онъ „clamores horrendos ad sidera tollit“? Этотъ вопросъ Лессингъ рѣшаетъ слѣдующимъ образомъ: основной законъ древняго пластическаго искусства есть красота; все, что искажаетъ красоту, что выражается некрасивымъ искривленiемъ лица, не допустимо въ античномъ искусствѣ; на этомъ основанiи на барельефѣ Тиманта „Жертво-

приношеніе Ифигеніи“ лицо Агамемнона было закрыто, ибо сильное горе заставило бы исказиться черты его, и тѣмъ нарушился бы верховный законъ античнаго икусства — красота; а такъ какъ живописецъ или скульпторъ можетъ изобразить только одинъ моментъ извѣстнаго положенія, то онъ непремѣнно долженъ думать о томъ, чтобы этотъ моментъ производилъ эстетическое впечатлѣніе. Другое дѣло поэтъ; въ его распоряженіи находится много моментовъ: если одинъ изъ нихъ будетъ неэстетиченъ, онъ можетъ быть затушеванъ цѣлымъ рядомъ другихъ моментовъ, и въ цѣломъ получится впечатлѣніе эстетическое. Далѣе Лессингъ затрагиваетъ вопросъ болѣе общаго характера—это вопросъ о взаимномъ отношеніи, точнѣе, о границахъ живописи и поэзіи. По мнѣнію Лессинга, коренное различіе между живописью и поэзіей состоитъ въ томъ, что первая, дѣйствуя въ пространствѣ, можетъ изобразить только предметы, части которыхъ находятся другъ подлѣ друга, тогда какъ поэзія дѣйствуетъ во времени и потому можетъ изображать только дѣйствія и событія, какъ они слѣдовали другъ за другомъ во времени; поэтому сюжетъ, очень благодарный для живописца, можетъ совершенно не подходить для поэта. Лессингъ поясняетъ эту мысль нѣсколькими примѣрами. Описаніе пира боговъ у Гомера представляетъ собою прекрасный сюжетъ для живописца, тогда какъ Гомеръ посвящаетъ этому описанію всего 4 строки. И наоборотъ, разсказъ о томъ, какъ Пандаръ натягиваетъ лукъ и стрѣляетъ изъ него, составляетъ одно изъ лучшихъ описаній у Гомера, тогда какъ изобразить въ послѣдовательномъ порядкѣ всѣ дѣйствія Пандара невозможно на одной картинѣ. Въ особенности ярко выступаетъ разница между двумя искусствами въ изображеніи тѣлесной красоты. Тѣлесная красота есть стройное сочетаніе различныхъ частей, которыя могутъ быть усмотрѣны однимъ взглядомъ, а такъ какъ изображеніе предме-

24*

товъ, части которыхъ лежатъ одна подлѣ другой въ пространствѣ, составляетъ предметъ живописи, то она, и только она, можетъ съ успѣхомъ изображать красоту, тогда какъ поэзія должна изображать впечатлѣніе, производимое красотой. „Итакъ, — восклицаетъ Лессингъ, обращаясь къ поэтамъ, — изображайте любовь и восторгъ, возбуждаемый красотою, и тѣмъ самымъ изобразите самую красоту".

Вліяніе „Лаокоона" было громадно; мы знаемъ изъ признаній Виланда и Гёте, какое рѣшительное вліяніе на искусство и литературу произвела мысль Лессинга о различіи задачъ живописи и поэзіи. „Лаокоонъ" вырвалъ изъ-подъ ногъ описательной поэзіи ея теоретическую основу; правило Горація „ut pictura poësis" потеряло всякій кредитъ; мелочныя описанія предметовъ, считавшіяся прежде однимъ изъ достоинствъ поэтическаго произведенія, теперь стали считаться недостаткомъ. Описательная поэзія начала выходить изъ моды, и поэты мало-по-малу обратились отъ длинныхъ и мелочныхъ описаній внѣшнихъ предметовъ къ тому, что составляетъ истинную задачу поэзіи, къ описанію душевныхъ движеній.

Отъ „Лаокоона" переходимъ къ другому великому критическому труду Лессинга, къ его *„Гамбургской драматургіи"*.

**„Гамбургская драматургія".**

„Гамбургская драматургія" составилась изъ театральныхъ рецензій, писанныхъ Лессингомъ по поводу представленія той или другой пьесы на сценѣ гамбургскаго театра, при которомъ Лессингъ состоялъ въ 1767/8 гг. въ качествѣ театральнаго критика. Драматургія Лессинга заключаетъ въ себѣ двѣ стороны: полемическую и теоретическую, или догматическую. Въ полемическихъ частяхъ онъ даетъ, такъ сказать, генеральное сраженіе французской ложноклассической драмѣ, привившейся въ Германіи благодаря Готшеду. Разбирая произведенія корифеевъ французской трагедіи, Корнеля и Вольтера, Лессингъ

доказываетъ безжизненную правильность построенія ихъ драмъ, ихъ погоню за внѣшними эффектами и, въ особенности, ихъ плохое знаніе человѣческаго сердца. Французскіе драматурги очень гордились тѣмъ, что они въ своихъ произведеніяхъ соблюдали правила Аристотелевой поэтики. Лессингъ блистательно доказалъ, что они не шли дальше внѣшняго механическаго соблюденія правилъ и что Шекспиръ, не знавшій ни Аристотеля, ни древнихъ трагиковъ, стоитъ къ нимъ гораздо ближе, чѣмъ Корнель или Вольтеръ. Разбирая различныя пьесы, игранныя на гамбургской сценѣ, Лессингъ высказываетъ множество теоретическихъ замѣчаній, которыя составляютъ догматическую сторону „Драматургіи". Лессингова теорія драмы всецѣло коренится въ „Поэтикѣ" Аристотеля, которую онъ считалъ столь же непогрѣшимой, какъ элементы Эвклида. Въ опредѣленіи трагедіи, въ ученіи объ ея цѣли, построеніи, характерахъ онъ слѣдуетъ за Аристотелемъ, какъ послушный ученикъ за учителемъ, только изрѣдка позволяя себѣ развить болѣе подробно то или другое положеніе Аристотеля. Его разсужденія объ исторической драмѣ, которую онъ считаетъ ложнымъ видомъ драмы, основаны на девятой главѣ „Поэтики", гдѣ доказывается, что поэзія философичнѣе исторіи, потому что первая рисуетъ общее, а послѣдняя частное, индивидуальное. Далѣе, слѣдуя Аристотелю, Лессингъ не считаетъ героями, удобными для трагедіи, ни совершенно безупречныхъ, ни совершенно порочныхъ людей, забывая, что новая драма представляетъ не мало произведеній, герои которыхъ были то невинные страдальцы, въ родѣ Корделіи или Дездемоны, то отъявленные злодѣи, въ родѣ Ричарда III. Въ ученіи о комедіи и ея характерахъ Лессингъ тоже слѣдуетъ Аристотелю, но у него есть не мало собственныхъ мѣткихъ замѣчаній о нравственномъ воздѣйствіи комедіи на людей и объ ея развязкѣ. „Истинная и общая польза комедіи, — говоритъ

онъ, — заключается въ самомъ смѣхѣ, т.-е. въ упражненіи нашей способности подмѣчать смѣшное, легко и быстро раскрывать его подъ разными масками страсти и моды и даже подъ морщинами торжественной серіозности. Допустимъ, что „Скупой“ Мольера не исправитъ ни одного скряги, а „Игрокъ“ Реньяра — ни одного игрока, тѣмъ хуже для людей, а не для комедіи. Если она не можетъ врачевать неизлѣчимо больныхъ, то съ нея достаточно и того, что она поддерживаетъ здороваго въ его здоровьи. Предупредительное средство должно считать тоже весьма хорошимъ лѣкарствомъ, а вся мораль не обладаетъ болѣе сильнымъ, болѣе дѣйствительнымъ предупредительнымъ средствомъ, какъ смѣхъ“.

Познакомившись съ критическими сочиненіями Лессинга, скажемъ нѣсколько словъ объ его критическомъ методѣ. Лессингъ можетъ быть названъ типическимъ представителемъ эстетико-догматической критики. Лессингъ вѣрилъ въ единый, обязательный для всѣхъ художественный идеалъ, въ непреложность вытекающихъ изъ изученія этого идеала эстетическихъ законовъ и, примѣняя ихъ къ разбору художественныхъ произведеній, объяснялъ ихъ достоинства и недостатки степенью приближенія или удаленія отъ этого идеала. Всякое художественное произведеніе онъ разсматривалъ, какъ цѣльный организмъ, развивающійся по своимъ собственнымъ законамъ, достоинства и недостатки котораго объясняются изъ него самого. Мысль, что художественное произведеніе находится въ прямой зависимости отъ почвы, его произведшей, отъ нравственной атмосферы среды, въ которой жилъ его творецъ и изъ которой объясняется его общій смыслъ и направленіе, — подобная мысль показалась бы Лессингу чуть не святотатствомъ. Всѣ эти мелочи кажутся ему ничтожными въ сравненіи съ актомъ творчества, результатомъ котораго бываетъ художественное произведеніе. Разъ художественное произведеніе создано,

оно подлежитъ обсужденію художественной критики и притомъ критики чисто объективной, при которой личность критика, его образованіе и вкусъ не имѣютъ большого значенія. По словамъ Лессинга, критикъ не выводитъ никакихъ правилъ изъ своего собственнаго вкуса, но образуетъ свой вкусъ на основаніи правилъ, извлеченныхъ изъ природы самаго предмета. Такъ и поступалъ Лессингъ, разбирая драматическія произведенія различныхъ авторовъ. На основаніи Аристотеля и греческихъ трагиковъ онъ составилъ свой идеалъ драмы, увидѣлъ въ этомъ идеалѣ природу самаго предмета и призналъ правила Аристотелевой „Поэтики", основанной только на греческихъ образцахъ, законами самаго драматическаго рода. Въ этомъ заключалась его крупная ошибка, ибо правила Аристотелевой „Поэтики" во многомъ устарѣли. Вѣрный завѣтамъ своего великаго учителя, Лессингъ остался слѣпъ передъ красотами отрицаемой Аристотелемъ исторической драмы, продукта новаго времени, доведеннаго до совершенства Шекспиромъ. Онъ и Шекспира призналъ только потому, что ему показалось, будто въ главномъ онъ стоитъ ближе къ Аристотелю, чѣмъ Корнель и Вольтеръ. Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что въ „Драматургіи" Лессинга, выросшей на почвѣ изученія греческихъ образцовъ и на „Поэтикѣ" Аристотеля, нечего искать цѣльной теоріи драмы, которая могла бы служить руководствомъ навѣки драматургамъ, хотя нѣкоторыя отдѣльныя замѣчанія его никогда не утратятъ своей цѣнности.

**Лессингъ, какъ драматургъ.**

Въ началѣ XVIII в. нѣмецкая драма находилась въ самомъ плачевномъ состояніи. Сцена была наводнена историческими пьесами самаго кроваваго содержанія, носившими названіе Haupt-und-Staatsactionen, чередовавшимися съ фарсами, гдѣ дѣйствовалъ неизбѣжный Гансвурстъ. Попытка обновленія репертуара впервые имѣла мѣсто въ Лейпцигѣ, благодаря усиліямъ профессора Готшеда. Страстный по-

клонникъ французской ложноклассической трагедіи, Готшедъ видѣлъ единственное спасеніе нѣмецкаго театра въ томъ, чтобы обновить его произведеніями Корнеля, Расина и Вольтера. Въ Лейпцигѣ онъ познакомился съ даровитой актрисой Каролиной Нейберъ, которая, одушевленная тѣмъ же желаніемъ, предложила къ его услугамъ свою прекрасно организованную труппу, которая разыгрывала переводы Корнелева „Сида", „Цинны", драму Готшеда „*Умирающій Катонъ*" и др. Что Готшедъ въ своихъ реформаціонныхъ попыткахъ опирался исключительно на французскую драму, это совершенно понятно, ибо ни испанской, ни англійской драмы онъ не зналъ. Во всякомъ случаѣ дѣятельность его принесла добрый плодъ; только пройдя черезъ педантическую школу французской трагедіи, нѣмецкіе драматурги могли усовершенствовать форму своей драмы и получили возможность оцѣнить преимущества драмы англійской, такъ что въ этомъ отношеніи можно сказать, что Готшедъ проложилъ путь самому Лессингу. Но, мечтая объ основаніи нѣмецкаго національнаго театра, Лессингъ относился отрицательно къ реформамъ Готшеда. По мнѣнію Лессинга, Готшедъ, подчинившій нѣмецкую драму французскимъ образцамъ, могъ только отдалить эпоху возникновенія національной нѣмецкой сцены. Борьба Лессинга съ Готшедомъ начинается съ „Литературныхъ писемъ" и заканчивается въ „Драматургіи".

Въ 1748 г. труппой г-жи Нейберъ въ Лейпцигѣ была поставлена новая комедія „*Молодой ученый*", авторомъ которой былъ юный студентъ Лессингъ. Съ этихъ поръ Лессингъ не покидалъ занятій театромъ. Онъ изучалъ драматическія произведенія другихъ народовъ, передѣлывалъ для сцены комедіи Плавта и писалъ свои собственныя пьесы. Въ 1755 г. онъ поставилъ на сцену свою буржуазную драму „*Миссъ Сара Сампсонъ*", которая была первой серьезной пьесой въ Германіи, гдѣ дѣйствовали не короли

и герои, а простые смертные. Эта въ сущности весьма слабая пьеса имѣла громадный успѣхъ и такъ растрогала публику, что почти всѣ зрители плакали.

„Минна фонъ-Барнгельмъ“.

Одновременно съ появленіемъ „Драматургіи“ Лессингъ поставилъ на сцену свою пьесу „*Минна фонъ-Барнгельмъ*“, которая была первымъ образцомъ нѣмецкой національной комедіи. Сюжетъ пьесы взятъ изъ эпохи Семилѣтней войны, хорошо извѣстной Лессингу. Во время занятія Саксоніи войсками Фридриха Великаго нѣкто майоръ Телльгеймъ своимъ благороднымъ поступкомъ внушилъ къ себѣ любовь одной изъ богатыхъ невѣстъ въ Саксоніи, Минны фонъ-Барнгельмъ. Поступокъ майора состоялъ въ томъ, что когда разоренные войной жители одной изъ областей Тюрингіи не могли внести контрибуціи даже въ уменьшенномъ имъ размѣрѣ, то онъ внесъ ее самъ, а съ нихъ взялъ вексель, по которому прусское правительство должно было по окончаніи войны взыскать съ нихъ деньги въ пользу его. Начальство заподозрѣло въ этой сдѣлкѣ подлогъ; Телльгеймъ былъ уволенъ и преданъ суду. Преданіе суду состоялось уже тогда, когда онъ былъ женихомъ Минны. Не считая себя въ правѣ явиться къ невѣстѣ, майоръ поселился въ Берлинѣ, въ гостинницѣ въ ожиданіи окончанія дѣла. Хозяинъ гостинницы видитъ стѣсненное положеніе постояльца и мало-по-малу теряетъ къ нему всякое уваженіе, такъ что, когда въ гостиницу пріѣзжаетъ знатная дама (Минна фонъ-Барнгельмъ), онъ безъ всякой церемоніи переводитъ майора въ худшую комнату. Живя въ гостинницѣ, Минна узнаетъ, какую нужду терпитъ ея возлюбленный. Она зоветъ его къ себѣ. Въ первую минуту майоръ, увидя свою невѣсту, бросается въ ея объятія, но потомъ, какъ бы одумавшись, отступаетъ назадъ, говоря, что теперь онъ ей не пара и т. д. Напрасно Минна увѣряетъ его, что она вѣритъ въ его невинность и не нуждается въ его состояніи — онъ остается непреклоненъ. Понявъ, что

происходитъ въ сердцѣ жениха, Минна дѣлаетъ видъ, что она разорена. Это переворачиваетъ вверхъ дномъ рѣшеніе майора, который вслѣдъ за тѣмъ получаетъ извѣстіе, что дѣло его выиграно, что король снова приглашаетъ его на службу. Онъ спѣшитъ подѣлиться съ Минною своей радостью и проситъ ея руки. Но теперь она, съ своей стороны, не хочетъ принять отъ него жертвы. Наконецъ, видя, что онъ достаточно наказанъ, Минна сознается, что она все выдумала, и пьеса оканчивается соединеніемъ влюбленныхъ. Комедія Лессинга имѣла громадный успѣхъ. И не мудрено: это была первая пьеса на національный сюжетъ, и притомъ заимствованная изъ славной эпохи Фридриха Великаго. Характеры дѣйствующихъ лицъ очерчены ярко и правдиво, и изъ нихъ естественнымъ путемъ вытекаетъ самое дѣйствіе. Построеніе пьесы представляетъ собою превосходную иллюстрацію къ драматическимъ теоріямъ, высказаннымъ Лессингомъ въ его „Драматургіи“. Гёте не даромъ восхищался мастерской экспозиціей дѣйствія, изъ которой становится понятнымъ, почему Минна должна была появиться только во второмъ актѣ, когда благородный характеръ Телльгейма окончательно выяснился передъ зрителемъ.

**„Эмилія Галотти“.**

Давъ въ „Миннѣ фонъ-Барнгельмъ“ образчикъ комедіи въ національномъ духѣ, Лессингъ обратился къ трагедіи и въ 1772 г. написалъ пьесу *„Эмилія Галотти“*, которую онъ назвалъ „Мѣщанской Виргиніей“; въ построеніи этой пьесы онъ строго держался началъ, изложенныхъ въ „Драматургіи“. Дѣйствіе ея развивается строго логически, одна сцена вытекаетъ изъ другой по правиламъ драматической логики. Самое раздѣленіе на пять актовъ не случайно: первый актъ представляетъ собою экспозицію дѣйствія; второй — развитіе его; третій — высшую степень его напряженія; четвертый — подготовленіе катастрофы введеніемъ новыхъ лицъ, и пятый — самую катастрофу. Герой пьесы, принцъ, разлюбилъ свою возлю-

бленную, графиню Орсина, и влюбился въ Эмилію Галотти, невѣсту графа Аппіани. Его совѣтникъ и фактотумъ Маринелли предлагаетъ планъ, какъ помѣшать этому браку; принцъ заранѣе даетъ согласіе на все, что придумаетъ адская изобрѣтательность Маринелли, и будто по какому-то наитію идетъ въ сосѣдній доминиканскій монастырь въ тайной надеждѣ встрѣтить тамъ Эмилію и объясниться съ ней. Второй актъ открывается сценой, въ которой мы знакомимся съ отцомъ и матерью Эмиліи и съ тѣмъ впечатлѣніемъ, которое произвела на нее неожиданная встрѣча съ принцемъ. Страстныя рѣчи принца смутили молодую дѣвушку, она совершенно растерялась, но изъ ея разговора съ матерью видно, что страстное признаніе принца, такъ льстившее ея женскому самолюбію, не было ей непріятно. Вотъ почему она такъ скоро успокоивается словами матери не придавать большого значенія безумной выходкѣ принца и скрыть ее отъ жениха и отъ отца. Въ слѣдующей сценѣ появляется графъ Аппіани, человѣкъ благородный, любящій, отъ котораго, повидимому, такъ трудно что-либо скрывать. Но мать съ дочерью рѣшились молчать, и Аппіани уходитъ, чтобы сдѣлать приготовленія къ отъѣзду. Въ третьемъ актѣ трагическое дѣйствіе достигаетъ своего кульминаціоннаго пункта: на свадебный поѣздъ нападаютъ подкупленные Маринелли бандиты; графъ падаетъ подъ ихъ ударами, а Эмилію, подъ предлогомъ спасенія, доставляютъ въ загородную виллу принца. Разрушить этотъ планъ, возстановить торжество добродѣтели надъ сластолюбіемъ и составляетъ задачу двухъ послѣднихъ актовъ. Уже изъ послѣднихъ сценъ третьяго акта видно, что мать догадалась, въ чемъ дѣло, и разыскиваетъ Эмилію, чтобы сообщить ей ужасную вѣсть о смерти жениха и свои подозрѣнія насчетъ принца. То же самое сообщаетъ отцу Эмиліи, Одоардо, графиня Орсина и вручаетъ ему кинжалъ, которымъ она сама хотѣла поразить принца. Этой сценой оканчи-

вается четвертый актъ. Все предыдущее подготовляетъ приближающуюся катастрофу. Зная характеры дѣйствующихъ лицъ, зритель глубоко убѣжденъ въ необходимости катастрофы, ибо ни Одоардо, ни Эмилія не пойдутъ ни на какую сдѣлку. Утвердившись въ своихъ подозрѣніяхъ словами Маринелли, заявляющаго, что по случаю производства слѣдствія Эмилія будетъ разлучена съ нимъ и матерью, Одоардо рѣшается скорѣе собственноручно убить дочь, чѣмъ отдать ее на позоръ. Но, вѣроятно, у него не хватило бы духу поразить Эмилію, если бы она не подсказала ему, что это единственное средство спасти ея честь, такъ какъ она сама боится ручаться за себя. Таковъ планъ и ходъ дѣйствія въ драмѣ Лессинга, подтверждающей собою лессингову теорію драмы. Но весь вопросъ въ томъ, выиграла ли отъ этого пьеса? Считая главнымъ условіемъ хорошей пьесы единство дѣйствія, Лессингъ умышленно удалилъ изъ своей драмы все, что не имѣетъ прямого отношенія къ движенію дѣйствія впередъ. Вслѣдствіе этого отношенія Эмиліи къ жениху остались невыясненными; мы не знаемъ даже, какое впечатлѣніе произвела на нее трагическая смерть ея жениха. По теоріи Лессинга, навѣянной Аристотелемъ, каждый человѣкъ долженъ имѣть въ своемъ характерѣ какую-нибудь слабость, которая составляетъ его трагическую вину и влечетъ его къ гибели. Въ чемъ же надо искать трагическую вину Эмиліи: въ томъ ли, что она не сказала ничего жениху о своемъ разговорѣ съ принцемъ, или въ томъ, что ей было пріятно слушать изъ устъ принца восторженное признаніе въ любви? Куно Фишеръ замѣчаетъ, что съ точки зрѣнія лессинговой драматической техники важно только первое, ибо, узнай графъ Аппіани о встрѣчѣ принца съ невѣстой въ монастырѣ, онъ принялъ бы свои мѣры, и адскій планъ Маринелли не удался бы. Но, какъ нарочно, второй мотивъ *выплываетъ* въ послѣднемъ актѣ, гдѣ Эмилія въ разго-

ворѣ съ отцомъ мотивируетъ свое желаніе умереть не скорбію о любимомъ человѣкѣ, не невозможностью охранить свою честь противъ насилія, но боязнью себя самой, своей увлекающейся натурой. Такимъ образомъ, оказывается, что кинжалъ Одоардо спасаетъ Эмилію не столько отъ принца, сколько отъ нея самой, а этимъ нарушается психологическая цѣльность въ характерѣ Эмиліи, и уничтожается тотъ ореолъ, которымъ Лесингъ, повидимому, хотѣлъ окружить свою любимую героиню, ибо боязнь не устоять передъ придворными соблазнами и искать отъ нихъ спасенія въ смерти кажется малодушіемъ въ такой возвышенной и благородной натурѣ, какъ Эмилія.

„Натанъ Мудрый".

Въ послѣдніе годы своей жизни Лессингъ особенно интересовался вопросами религіозными и философскими. Изучая исторію различныхъ религій, онъ пришелъ къ убѣжденію, что главное въ нихъ не догматы, но нравственная сторона, тотъ духъ любви и милосердія, которымъ онѣ проникнуты. Результатомъ такого убѣжденія была проповѣдь религіозной терпимости, которую онъ облекъ въ драматическую форму въ своей пьесѣ „*Натанъ Мудрый*", Задуманная давно, она была окончена въ 1779 г., всего за два года до смерти Лессинга. Разсматриваемый, какъ драматическое произведеніе, предназначенное для представленія на сценѣ, „Натанъ Мудрый" не выдерживаетъ строгой критики, въ немъ нѣтъ ни настоящей драматической интриги, ни возрастающаго драматическаго дѣйствія, ни драматическихъ характеровъ. Хотя характеры Натана, Саладина, Тампліера, Монаха очерчены хорошо, но не они служатъ факторами драматическаго дѣйствія, которое движется впередъ не ими, но идеей, положенной въ основу пьесы авторомъ. Лессингъ самъ сознавалъ недостатки своего Натана и потому не назвалъ его драмой, а драматической поэмой. Но если разсматривать „Натана" не какъ драму, но какъ литературное произведеніе, предназначенное нравственно воспитывать пу-

блику, то онъ получитъ громадное значеніе, ибо едва ли во всей всемірной литературѣ найдется произведеніе, изъ котораго била бы такимъ чистымъ ключомъ терпимость, которое было бы въ такой степени проникнуто любовью къ человѣчеству помимо національныхъ и религіозныхъ различій. Герой драмы, еврей, представитель гонимой религіи и отверженнаго племени, оказывающійся гораздо лучше христіанъ, служитъ лучшимъ доказательствомъ того, что во всякой религіи можно выработать въ себѣ гуманность, свободу духа и широту взгляда. Натанъ возвышается надъ христіанами не въ силу своей религіи, но въ силу своей терпимости и гуманности. Насколько онъ выше и лучше оффиціальнаго представителя христіанства — патріарха, всего лучше видно изъ того, что, потерявъ семь сыновей, сожженныхъ христіанами, онъ благословляетъ Бога, давшаго ему возможность воспитать принесенную ему христіанскую дѣвочку, какъ свою дочь. Сравните же, какъ поступаетъ въ этомъ случаѣ патріархъ. Узнавши, что Натанъ воспитываетъ принесеннаго ему ребенка, какъ свою дочь, стало-быть, въ еврействѣ, онъ не въ состояніи возвыситься до высокой человѣчности Натана и считаетъ своимъ священнымъ долгомъ возвратить ребенка въ христіанскую вѣру, а еврея, какъ совратителя, сжечь. Несмотря на свою полнѣйшую несценичность, пьеса до сихъ поръ не сходитъ со сцены благодаря великимъ и гуманнымъ идеямъ, ее наполняющимъ. Для пропаганды этихъ идей Лессингъ избралъ драматическую каѳедру, какъ самую подходящую, но писатель, написавшій „Эмилію Галотти“ и „Минну фонъ-Барнгельмъ“, былъ бы очень озадаченъ, если бы кто-нибудь вздумалъ изучать „Натана“, какъ сценическую пьесу.

### 3. Гёте и Шиллеръ.

**Эпоха „бурныхъ *стремленій*“.** Эпоха, непосредственно слѣдовавшая за Лессингомъ, носитъ характерное прозвище эпохи „бурныхъ стре-

мленій“ (Sturm-und-Drang-Periode). Эпоха эта отразила въ себѣ страшное возбужденіе умовъ въ Германіи во второй половинѣ XVIII в. Въ ней много страннаго, даже нелѣпаго, но въ основѣ ея лежитъ бодрое и законное чувство протеста противъ устарѣлыхъ формъ жизни. Въ этомъ чувствѣ протеста сходились между собою писатели самыхъ разнородныхъ направленій. Были, конечно, политическія и соціальныя причины, вызвавшія къ жизни эту литературную эпоху: реакція, наступившая въ послѣдніе годы царствованія Фридриха, самовластіе мелкихъ правителей, деспотизмъ въ семьѣ, преобладаніе филистерскихъ воззрѣній въ обществѣ, но едва ли не главную роль играло здѣсь вліяніе французской просвѣтительной литературы, въ особенности вліяніе Руссо. Уже первые трактаты Руссо встрѣтили въ Германіи большое сочувствіе, а его романъ „Новая Элоиза“, гдѣ онъ опоэтизировалъ свободу чувства, какъ неотъемлемое право человѣческой природы, нашло массу поклонниковъ и сдѣлало Руссо идоломъ молодого поколѣнія. Еще болѣе сильное впечатлѣніе произвелъ „Эмиль“, въ которомъ Руссо излагаетъ принципы новой педагогіи, основанной на глубокомъ изученіи натуры ребенка. Этотъ призывъ къ нравственному возрожденію и обновленію на лонѣ природы произвелъ такое сильное впечатлѣніе на молодое поколѣніе, что оно потеряло способность критически относиться къ сочиненіямъ Руссо. Воспитанная на Руссо молодежь гордо поставила на своемъ знамени „евангеліе природы“ (das Naturevangelium) и раздражительно нападала на все, что въ жизни и нравахъ мѣшало осуществленію законныхъ правъ человѣческой природы. Навстрѣчу этому „евангелію природы“, шедшему изъ Франціи и призывавшему къ обновленію въ сферѣ нравственной и соціальной, шло другое теченіе: оно призывало къ литературному обновленію въ духѣ природы, первымъ шагомъ котораго было отрицательное отношеніе къ догматизму пред-

шествовавшей критики. Въ 1759 г. появилось сочиненіе англійскаго поэта Юнга „*Объ оригинальности въ поэзіи*“, въ которомъ онъ доказывалъ, что для генія не нужно никакихъ правилъ, никакой школы, потому что онъ является совершенно готовымъ изъ рукъ природы. Мысли, выраженныя Юнгомъ, нашли себѣ ученое выраженіе въ знаменитомъ сочиненіи Вуда о Гомерѣ, въ которомъ онъ доказывалъ, что Гомеръ былъ совершенно оригиналенъ, что у него не было другого образца, кромѣ природы. Результатомъ этого преклоненія передъ природой и оригинальностью явилась страсть къ изученію народной поэзіи, и Гомеръ, Библія и макферсоновскій Оссіанъ сдѣлались предметомъ страстнаго изученія нѣмецкой молодежи. Изъ новѣйшихъ писателей, кромѣ Руссо, необыкновенные восторги возбуждалъ Шекспиръ. Всѣ эти новыя литературныя теченія нашли наиболѣе яркое выраженіе въ произведеніяхъ Гердера (1744—1803). Въ то время какъ Лессингъ настаивалъ на внутреннемъ родствѣ Шекспира съ греческими трагиками и доказывалъ, что Шекспиръ, не знавшій древнихъ, все-таки былъ ближе къ Аристотелю, чѣмъ французскіе трагики, Гердеръ доказывалъ, что Шекспиръ былъ явленіе оригинальное, продуктъ собственной эпохи, что его нельзя мѣрить масштабомъ Аристотеля, что все его величіе состоитъ въ томъ, что онъ былъ самимъ собой и презиралъ школьныя правила.

Гёте.

Таково было общее направленіе той литературной эпохи, въ атмосферѣ которой развился величайшій писатель Германіи — Гёте (1749—1832). Онъ родился во Франкфуртѣ на Майнѣ въ достаточной бюргерской семьѣ. Послѣ тщательнаго домашняго воспитанія онъ поступилъ сначала на юридическій факультетъ лейпцигскаго университета и докончилъ свое образованіе въ Страсбургѣ, гдѣ въ 1771 г. онъ получилъ степень доктора правъ. Здѣсь онъ встрѣтился съ Гердеромъ, который имѣлъ на него сильное и благотворное вліяніе. Молодые люди проводили

вечера вмѣстѣ, изучали памятники народной поэзіи, восхищались Шекспиромъ и Руссо. Къ этому періоду жизни Гёте относится восторженная рѣчь о Шекспирѣ, написанная юнымъ поэтомъ для страсбургскаго литературнаго кружка.

**„Гецъ фонъ-Берлихингенъ“.**

Первымъ серьезнымъ драматическимъ произведеніемъ Гёте была его драма *„Гецъ фонъ-Берлихингенъ“*, насквозь проникнутая шекспировскимъ духомъ. Въ основу этой драмы положена автобіографія одного изъ крупныхъ дѣятелей реформаціонной эпохи, написанная имъ въ старости. Чѣмъ болѣе вчитывался Гёте въ эту автобіографію, тѣмъ правдивѣе она ему казалась, тѣмъ рельефнѣе выдѣлялась на фонѣ безыскусственнаго разсказа энергическая и симпатичная фигура стараго рыцаря, представителя умиравшаго феодальнаго строя, который, надѣясь только на силу своего меча, объявилъ войну новому порядку вещей и, отстаивая свои права, отстаивалъ также права всѣхъ, пострадавшихъ отъ новыхъ порядковъ. Заинтересовавшись исторіей Геца, Гёте хотѣлъ изложить ее въ драматической формѣ, написать нѣчто въ родѣ драматическихъ хроникъ Шекспира. Пьеса вышла въ 1773 г. и возбудила всеобщій восторгъ въ молодежи, которая увидала въ ней нѣчто въ родѣ манифеста новой школы, объявившей войну всякимъ правиламъ и поставившей свободу генія выше драматическихъ теорій. Драма Гёте представляетъ собою печальную картину бурной реформаціонной эпохи, когда чувство права совершенно исчезло, когда императоръ былъ безсиленъ сдерживать своеволіе имперскихъ князей, которые вторгались во владѣнія другъ друга, брали приступомъ города и замки, опустошали крестьянскія земли и т. д. Доведенные до отчаянія крестьяне возставали, но ихъ усмиряли самымъ кровавымъ образомъ. На этомъ мрачномъ фонѣ всеобщей неурядицы рисуется мощная фигура однорукаго Геца, который пользовался любовью народа за свою храбрость и справед-

ливость. Драма Гёте, возникшая въ эпоху фанатическаго увлеченія Шекспиромъ, и по формѣ, и по драматической манерѣ напоминаетъ собою драматическія хроники Шекспира. Не даромъ самъ Гёте считалъ свою драму дѣтищемъ Шекспира, не даромъ Гердеръ упрекалъ Гёте, что въ своемъ подражаніи Шекспиру онъ слишкомъ пересолилъ и придалъ всей пьесѣ эпическій характеръ. Несмотря на недостатки композиціи, это юношеское произведеніе Гёте отличается большими достоинствами. Характеры очерчены вѣрной кистью, діалогъ превосходенъ, и нѣкоторыя сцены весьма эффектны и ведены мастерски. Отъ драмы Гёте вѣетъ бурной юностью, она проникнута гордымъ духомъ свободы, который придаетъ ей оригинальный колоритъ. Будущій космополитъ и аристократъ, Гёте является въ этомъ произведеніи демократомъ и страстнымъ патріотомъ. Огненными чертами рисуетъ онъ эгоизмъ сильныхъ и страданія придавленнаго ими народа, его голосъ слышится въ горькихъ словахъ Лерзе, сказанныхъ тотчасъ послѣ смерти Геца: „Горе вѣку, отвергнувшему тебя! Горе потомству, если оно тебя не оцѣнитъ.“

„Клавиго“. Не прошло и года послѣ окончанія „Геца“, какъ Гёте написалъ новую драму „*Клавиго*“, на этотъ разъ совсѣмъ не въ шекспировскомъ духѣ, но далеко превосходящую „Геца“ въ драматической композиціи. Тутъ мы имѣемъ не только единство дѣйствія, но и настоящую драматическую борьбу, настоящіе драматическіе характеры. Содержаніе пьесы Гёте заимствовалъ изъ только что вышедшихъ въ свѣтъ мемуаровъ знаменитаго французскаго комика Бомарше. „Идя по стопамъ нашего великаго учителя Шекспира, — говоритъ Гёте въ своей автобіографіи, — я ни на минуту не задумался перенести дословно изъ мемуаровъ Бомарше главную сцену и заимствовать всѣ драматическія положенія“. Но драматизируя свой сюжетъ, Гёте перенесъ центръ тяжести съ борьбы Бомарше и Клавиго на отношенія послѣдняго къ сестрѣ Бомарше,

Маріи, при чемъ въ значительной степени смягчилъ характеръ Клавиго. Въ мемуарахъ Бомарше Клавиго рисуется низкимъ и вѣроломнымъ человѣкомъ, который никогда не любилъ Маріи и нисколько ея не жалѣетъ. Клавиго въ драмѣ Гёте — это честолюбецъ, способный къ искреннему увлеченію и искреннему раскаянію; вся бѣда въ томъ, что онъ въ силу своей безхарактерности легко поддается вліянію своего друга, Карлоса, скептика и эгоиста, который не вѣритъ ни въ женщинъ, ни въ любовь, не разбираетъ средствъ для достиженія цѣли, а цѣлью жизни ставитъ карьеру и удовлетвореніе личнаго честолюбія. Въ характерѣ Карлоса есть нѣчто демоническое, мефистофелевское. По словамъ Гёте, онъ хотѣлъ изобразить въ Карлосѣ человѣка, который съ помощью здраваго смысла борется противъ страстей и увлеченій. Своей пьесой Гёте прекрасно показалъ, къ чему можетъ придти человѣкъ, опирающійся на одинъ здравый смыслъ и отрицающій всякое чувство. Ни одинъ злодѣй не могъ бы дать Клавиго болѣе безсердечныхъ совѣтовъ, чѣмъ Карлосъ, желавшій увѣрить Клавиго, что къ такимъ исключительнымъ, высоко одареннымъ натурамъ, какъ онъ, не примѣнимы правила обыденной морали, что величіе ихъ въ томъ и состоитъ, что они могутъ преодолѣвать препятствія, останавливающія обыкновенныхъ смертныхъ. Съ драматической точки зрѣнія „Клавиго“ стоитъ гораздо выше „Геца“. Въ „Гецѣ“ нѣтъ настоящей драматической борьбы, настоящихъ драматическихъ характеровъ, даже нѣтъ ни одной такъ мастерски веденной сцены, какъ та сцена, въ которой Карлосъ убѣждаетъ Клавиго не поддаваться состраданію и не губить своей карьеры бракомъ съ Маріей. Съ какимъ адскимъ искусствомъ этотъ современный Мефистофель играетъ на слабыхъ струнахъ своего слабохарактернаго пріятеля, какъ ловко онъ умѣетъ польстить Клавиго ссылкой на его успѣхъ у женщинъ, на то, что бракъ съ Маріей разрушитъ его такъ блистательно начатую карьеру, на

то, что въ обществѣ станутъ говорить, что братъ Маріи угрозами заставилъ его жениться и т. д. Послѣ каждаго изъ такихъ аргументовъ Клавиго все болѣе и болѣе поддается и подъ конецъ во всемъ соглашается съ Карлосомъ. Что до развязки пьесы, придуманной самимъ Гёте и состоящей въ томъ, что обманутая въ третій разъ Марія умираетъ съ горя, а Бомарше, встрѣтившись съ Клавиго у ея гроба, закалываетъ его, то она отзывается мелодрамой, не говоря уже о томъ, что она совершенно случайна, ибо Клавиго ошибкой попадаетъ въ ту улицу, по которой проходитъ похоронная процессія. Было бы другое дѣло, если бы, терзаемый раскаяніемъ, Клавиго не могъ устоять противъ желанія еще разъ взглянуть на погубленную имъ и горячо любившую его дѣвушку; тогда катастрофа не была бы случайна, и гибель героя была бы вполнѣ понятна и необходима.

**„Вертеръ“.** Уступая желанію отца, который видѣлъ въ сынѣ прежде всего юриста и доктора правъ, а потомъ уже поэта, Гёте весной 1772 г. отправился въ Ветцларъ и поступилъ на службу въ Имперскій каммеръ-герихтъ; такъ называлось высшее апелляціонное учрежденіе для всей Германской имперіи. Вскорѣ по пріѣздѣ въ Ветцларъ Гёте встрѣтился на одномъ вечерѣ съ прекрасной Шарлоттой Буффъ, дочерью одного ветцларскаго чиновника, и безумно влюбился въ нее. То обстоятельство, что Шарлотта была невѣстой его пріятеля и сослуживца Кестнера, не только не охладило, но скорѣе воспламенило Гёте и придало еще больше поэзіи его безнадежной страсти. Гёте не скрывалъ своихъ чувствъ къ Шарлоттѣ, но горячо любившая своего жениха дѣвушка не подавала поэту никакой надежды на взаимность. По своей здоровой натурѣ Гёте не могъ выносить долго томленія неудовлетворенной любви и счелъ за лучшее совсѣмъ оставить и службу, и городъ. На почвѣ этой любви и выросъ юношескій романъ Гёте *„Страданія молодого Вертера“*, о которомъ самъ Гёте говорилъ Эк-

керману, что, подобно пеликану, онъ питалъ его кровью своего сердца. Кромѣ личныхъ отношеній и впечатлѣній, легшихъ въ основу романа, въ немъ нашло себѣ мѣсто пессимистическое воззрѣніе на жизнь, которое въ то время охватило нѣмецкую молодежь, зачитывавшуюся „Элегіями“ Грея, „Ночами“ Юнга и „Гамлетомъ“ Шекспира. „Всѣ мы—говорилъ Гете— знали главныя мѣста этой трагедіи наизусть и читали ихъ вслухъ при всякомъ удобномъ случаѣ, думая превзойти въ меланхоліи самого датскаго принца, хотя никто изъ насъ никогда не видѣлъ духовъ и не былъ озабоченъ необходимостью отомстить за смерть царственнаго отца“. Но, кромѣ вліянія англійской поэзіи, въ „Вертерѣ“ замѣтно еще сильное вліяніе Руссо, котораго въ то время усердно изучалъ Гёте. Ни одинъ изъ писателей не порождалъ такого недовольства дѣйствительностью и прозой жизни, какъ Руссо. Его горячій протестъ противъ сухого раціонализма, соціальнаго неравенства и общественныхъ предразсудковъ, его страстная проповѣдь священныхъ правъ человѣческаго сердца, его мечты о прелестяхъ первобытной жизни, его любовь къ уединенію и природѣ, въ которой онъ находилъ единственное лѣкарство отъ одолѣвавшей его меланхоліи, — все это нашло сочувственный отголосокъ въ душѣ юнаго Гёте, и все это онъ перенесъ въ своего Вертера. Отсюда ведетъ начало та мечтательность, тотъ сентиментальный идеализмъ, который требуетъ отъ жизни того, чего она не можетъ дать, силится превратить прозу въ поэзію и изнываетъ въ безплодныхъ томленіяхъ. У Гёте эта меланхолія доходила до того, что онъ сталъ помышлять о самоубійствѣ и даже, по его словамъ, дѣлалъ надъ собой усиліе, чтобы противостоять искушенію. Когда Гёте переживалъ такое крайнее пессимистическое настроеніе у себя во Франкфуртѣ, онъ получилъ письмо отъ Кестнера, извѣщавшаго его о самоубійствѣ ихъ общаго пріятеля Ерузалема, который покончилъ съ собой вслѣдствіе безнадежной любви

къ женѣ одного изъ своихъ пріятелей. Сходство между положеніемъ Ерузалема и своимъ собственнымъ поразило Гёте и немедленно побудило его приняться за „Вертера". Исторія съ Лоттой послужила фабулой, пессимистическое настроеніе окраской, а самоубійство Ерузалема дало всему естественную и вполнѣ современную развязку. „Когда до меня, — говоритъ Гёте въ своей автобіографіи, — дошло извѣстіе о смерти Ерузалема и когда я узналъ подробности, предшествовавшія этому ужасному событію, планъ „Вертера" былъ найденъ. Факты сами были готовы сгруппироваться въ одно солидное цѣлое, точно вода въ сосудѣ, выставленномъ на морозъ, когда достаточно бываетъ малѣйшаго толчка, чтобы мгновенно превратить жидкость въ массу кристалловъ". По словамъ Карлейля, „Вертеръ" былъ первымъ звукомъ той страшной жалобной пѣсни, которая потомъ облетѣла всѣ страны и до такой степени приковала къ себѣ слухъ людей, что они стали глухи ко всему другому. Успѣхъ „Вертера" былъ громадный. Гёте объясняетъ этотъ успѣхъ тѣмъ, что въ романѣ были изображены полно и ярко заблужденія больного и увлекающагося духа молодости и въ особенности тѣмъ, что онъ появился въ крайне благопріятное время.

„Эгмонтъ".

Въ 1775 г. Гёте по приглашенію герцога Карла-Августа изъ Франкфурта переселяется въ Веймаръ. Здѣсь многосторонняя научная и государственная дѣятельность на долгіе годы почти совершенно отвлекла его отъ поэзіи. Лишь путешествіе въ Италію (1786—88) снова вернуло его искусству. Но теперь творчество его принимаетъ иной характеръ. Отдавъ дань Шекспиру въ своей бурной молодости, Гёте въ драмахъ, написанныхъ во время или послѣ итальянскаго путешествія, вступаетъ на путь самостоятельнаго драматическаго творчества. Первая изъ этихъ драмъ „*Эгмонтъ*" была написана вчернѣ еще передъ переѣздомъ въ Веймаръ, но окончена только десять лѣтъ спустя, во время путешествія въ Италію.

Первый актъ драмы, заключающій въ себѣ превосходную экспозицію дѣйствія, написанъ совершенно въ духѣ историческихъ трагедій Шекспира, съ тѣмъ, впрочемъ, различіемъ, что лица изъ народной толпы, говорящія объ Эгмонтѣ, за исключеніемъ одного или двухъ, недостаточно индивидуализированы. Тѣмъ не менѣе первый актъ отлично подготовляетъ публику къ появленію Эгмонта и къ его будущей роли народнаго вождя, но сцена народной сходки въ началѣ второго акта совершенно разрушаетъ иллюзію, ибо Эгмонтъ является здѣсь передъ нами не въ роли патріота и народнаго вождя, который умѣетъ однимъ вскользь брошеннымъ словомъ зажечь сердца, а въ роли популярнаго человѣка, который проситъ толпу разойтись. Въ слѣдующей сценѣ Эгмонтъ бесѣдуетъ со своимъ секретаремъ, и изъ этой бесѣды видно, что онъ не годится въ политическіе дѣятели, что онъ добрякъ и эпикуреецъ, болѣе думающій о наслажденіи жизнью, чѣмъ о политикѣ. Послѣ этой сцены становится непонятнымъ, почему правительница боится его болѣе, чѣмъ Вильгельма Оранскаго. Только въ разговорѣ съ герцогомъ Альба Эгмонтъ говоритъ въ первый разъ, какъ герой и патріотъ, и это обстоятельство дѣлаетъ его опаснымъ въ глазахъ герцога, который велитъ его арестовать. Въ пятомъ актѣ Эгмонтъ выростаетъ во весь свой нравственный ростъ и радостно умираетъ за свободу родины. Всѣ критики согласны въ томъ, что въ пьесѣ нѣтъ настоящей драматической интриги, настоящаго драматическаго дѣйствія, что въ ней элементъ повѣствовательный и психологическій преобладаетъ надъ элементомъ драматическимъ, и что самъ герой, разсматриваемый какъ главный факторъ дѣйствія, довольно неудаченъ, а Шиллеръ къ этому прибавляетъ, что личность Эгмонта не внушаетъ удивленія, которое долженъ внушать всякій истинный герой трагедіи. Впрочемъ, при оцѣнкѣ характера Эгмонта не нужно забывать, что задача Гёте

была двоякая: какъ поэтъ, онъ хотѣлъ представить своего героя такимъ, чтобы онъ прозводилъ симпатичное и поэтическое впечатлѣніе; какъ драматургъ, онъ долженъ былъ сдѣлать Эгмонта, его патріотизмъ, его любовь къ свободѣ и ненависть къ испанцамъ главнымъ факторомъ драматическаго дѣйствія. Первая задача вполнѣ удалась Гёте: личность Эгмонта со всѣми своими симпатичными сторонами ярко выступаетъ на фонѣ драмы; чтò до второго, то ошибка Гёте состояла въ томъ, что онъ сдѣлалъ этого легкомысленнаго, хотя рыцарски-благороднаго человѣка политическимъ дѣятелемъ, тогда какъ онъ рѣшительно не въ состояніи захватить въ свои руки всѣ нити народнаго возстанія. На подобныхъ людей нельзя возлагать рѣшеніе трудныхъ задачъ, потому что они бываютъ героями только подъ впечатлѣніемъ минуты, но не могутъ проникнуться одной идеей и посвятить ей свою жизнь. Увлекшись поэтической стороной личности Эгмонта, Гёте, вопреки исторіи, сдѣлалъ его молодымъ и холостымъ и заставилъ его полюбить простую дѣвушку Клару, за что сильно порицаетъ его Шиллеръ, забывая, что только такимъ образомъ можно было сохранить очаровательный образъ Клары. Клара принадлежитъ къ числу лучшихъ созданій Гёте. Простота, наивность, задушевность — таковы ея характерныя черты въ первыхъ трехъ актахъ, тогда какъ любовь къ Эгмонту и желаніе спасти дѣлаютъ ее героиней двухъ послѣднихъ актовъ. По словамъ Шпильгагена, Клара — „родная сестра Гретхенъ: обѣ онѣ типическія представительницы лучшихъ сторонъ нѣмецкаго бюргерства, способныя при своей простотѣ къ высшему трагическому паѳосу. Онѣ могутъ быть названы сестрами по своей печальной судьбѣ: обѣ онѣ вырваны изъ своей скромной сферы всемогущимъ чувствомъ любви, обѣ онѣ, подобно Икару, взлетаютъ на мгновеніе близко къ солнцу счастья, чтобы потомъ разбиться вдребезги“.

„Ифигенія“.

Вторымъ крупнымъ драматическимъ произведеніемъ этого періода жизни Гёте была *„Ифигенія въ Тавридѣ“*. Такъ какъ существуетъ на тотъ же сюжетъ трагедія Еврипида, то невольно возникаетъ вопросъ: каково отношеніе этихъ пьесъ другъ къ другу? Еще Шиллеръ замѣтилъ, что „Ифигенія“ Гёте до такой степени проникнута новымъ духомъ, что не понимаешь, какъ можно находить въ ней сходство съ греческими драмами. Дѣйствительно, если сравненіе между ними интересно, то развѣ по ихъ противоположности. Ифигенія Еврипида — истая гречанка; ея отличительныя черты — религіозность, любовь къ семьѣ и презрѣніе къ варварамъ. Какъ только она узнала, что захваченный плѣнникъ — ея братъ, она тотчасъ составляетъ планъ бѣгства и безъ всякой борьбы съ собой обманываетъ Тоаса. Не такова Ифигенія Гёте. Несмотря на свое античное имя и профессію жрицы, она — женщина новаго времени, христіанка въ душѣ, проникнутая любовью и состраданіемъ къ людямъ, и руководится въ своихъ дѣйствіяхъ высоко-нравственными мотивами. Въ образѣ Ифигеніи Гёте воплотилъ свой идеалъ женщины, которая вся соткана изъ кротости и любви, изъ чувства правды и самоотверженія, которая своимъ вліяніемъ смягчаетъ суровость мужчины и разливаетъ вокругъ себя кроткій свѣтъ мира и любви. Когда Пиладъ сообщаетъ ей о придуманномъ имъ планѣ бѣгства, Ифигенія не хочетъ участвовать въ обманѣ и рѣшается сообщить обо всемъ царю. Въ ея душѣ происходитъ сильная внутренняя борьба, и драматизмъ пьесы состоитъ въ томъ, покривитъ ли душой Ифигенія ради спасенія брата? Она съ честью выдерживаетъ это испытаніе и въ послѣднемъ актѣ, рискуя погубить все дѣло, но не имѣя силъ обмануть довѣрившагося ей человѣка, открываетъ ему все и обращается къ его великодушію. Если пьеса Гёте превосходитъ трагедію Еврипида своимъ высшимъ нравственнымъ духомъ, своею гуман-

ностью, то она далеко уступаетъ ей въ своихъ драматическихъ достоинствахъ. Въ греческой трагедіи зрители убѣждены, что Ореста и Пилада ждетъ смерть, и ихъ охватываетъ страхъ и состраданіе; этихъ чувствъ совершенно не возбуждаетъ трагедія Гёте, потому что зритель, зная благородный характеръ Тоаса и вліяніе на него Ифигеніи, ожидаетъ, что все кончится благополучно. Вообще говоря, въ пьесѣ Еврипида преобладаетъ внѣшнее дѣйствіе, въ драмѣ Гёте — внутренняя борьба; герои Еврипида — настоящіе драматическіе характеры, которые дѣйствуютъ и двигаютъ впередъ дѣйствіе, тогда какъ герои Гёте сосредоточиваются на своихъ чувствахъ, больше говорятъ, чѣмъ дѣйствуютъ. Вотъ почему въ драмѣ Гёте много прекрасныхъ лирическихъ мѣстъ, много поэтическихъ сценъ, но нѣтъ ни одной сцены, которую можно бы назвать вполнѣ драматической.

„Торквато Тассо“.

Драму „*Торквато Тассо*“ Гёте началъ въ первые годы своего пребыванія при Веймарскомъ дворѣ, а окончилъ по возвращеніи изъ Италіи. Объ автобіографическомъ элементѣ этой пьесы самъ Гёте говорилъ своему секретарю, Эккерману, слѣдующее: „Матеріаломъ мнѣ послужила жизнь Тассо и моя собственная жизнь. Соединивъ различныя черты характера Тассо съ моими собственными, я вызвалъ въ своей фантазіи образъ итальянскаго поэта и, какъ контрастъ къ нему, создалъ характеръ Антоніо, для котораго у меня не было недостатка въ оригиналахъ. Дворъ, условія жизни, любовныя приключенія — все это было весьма сходно въ Веймарѣ и Феррарѣ, такъ что я могу съ полнымъ правомъ сказать о пьесѣ: это плоть отъ плоти моей и кость отъ костей моихъ“. Драма показываетъ, что Гёте прекрасно изучилъ культуру эпохи Возрожденія въ Италіи, когда знаніе классическихъ языковъ и интересъ къ искусству и литературѣ были сильно распространены и между женщинами, которыя находили большое наслажденіе присутствовать при раз-

говорахъ и диспутахъ ученыхъ людей. Въ характеристикѣ герцога Феррарскаго Альфонса Гёте не позабылъ отмѣтить жажду славы, такъ характерную для эпохи Возрожденія. Онъ радуется тому, что Тассо окончилъ, наконецъ, свою поэму, которой будетъ удивляться весь міръ, и что лучъ славы поэта падетъ на него. Исторически вѣрно изображены отношенія Тассо къ своему покровителю и любовь Тассо къ придворной жизни и ея утонченнымъ наслажденіямъ, внѣ которыхъ интеллигентный итальянецъ XVI в. чувствовалъ себя несчастнымъ. Конечно, въ драмѣ нечего искать генезиса характера историческаго Тассо и разъясненіе, какимъ образомъ на почвѣ самолюбія развилась въ немъ крайняя нервная раздражительность. Гёте не безъ умысла умолчалъ о томъ, что Тассо и прежде не разъ покидалъ Феррару; самое же душевное состояніе Тассо онъ объясняетъ его любовью и оскорбленнымъ самолюбіемъ. На самомъ же дѣлѣ извѣстно, что кромѣ этого были и другіе сильные мотивы, навсегда разрушившіе нравственное равновѣсіе духа Тассо. Въ его душѣ происходила вѣчная коллизія между религіознымъ чувствомъ и современнымъ ему католицизмомъ, который могъ только оскорблять его религіозное чувство; волнуемый этой мучительной внутренней борьбой, Тассо то вдавался въ раціонализмъ, то искалъ выхода въ средневѣковомъ аскетизмѣ. Эта сторона характера Тассо, дѣлающая его однимъ изъ самыхъ интересныхъ представителей переходной эпохи, совершенно не затронута въ драмѣ Гёте. Здѣсь все имѣетъ узко-личный характеръ. Задачей поэта было изобразить столкновеніе поэтической натуры Тассо, нервной, экзальтированной, съ прозаической обстановкой міра реальнаго въ самой опасной изъ его формъ — придворной средѣ, гдѣ все условно, гдѣ разсчетъ, низкопоклонство и этикетъ губятъ въ зародышѣ всякое чувство. Всѣ несчастія Тассо происходятъ оттого, что онъ рѣшительно неспособенъ

приноровиться къ окружающей обстановкѣ, что онъ прилагаетъ къ ней масштабъ своего горячаго сердца и пылкой фантазіи и обращается къ ней съ тѣми требованіями, которымъ она не въ состояніи удовлетворить. Достоинства пьесы съ художественной точки зрѣнія сводятся къ мастерской обрисовкѣ характеровъ; въ драматическомъ отношеніи она очень слаба: она бѣдна дѣйствіемъ, въ ней нѣтъ настоящаго драматическаго центра, настоящей драматической интриги. По словамъ Льюиса, даже такіе драматическіе элементы, какъ любовь и сумасшествіе, изображены совершенно недраматично. Мы только чувствуемъ ихъ присутствіе, но не видимъ ихъ дѣятельности и энергіи.

Гёте самъ сознавалъ свою слабость въ драматическомъ отношеніи. Дѣйствительно, талантъ его скорѣе эпическій, чѣмъ драматическій. Могущество и пластичность фантазіи, глубина мысли, широта сферы созерцанія, эпическое спокойствіе въ изображеніи событій, тщательность въ отдѣлкѣ деталей — всѣ эти качества эпическаго поэта, а не драматическаго, были въ полномъ соотвѣтствіи съ личнымъ характеромъ Гёте, спокойнаго и благодушнаго, тщательно избѣгавшаго всего того, что могло слишкомъ взволновать его. Эта наклонность къ спокойствію была такъ сильна у Гёте, что вѣчныя красоты природы и искусства были гораздо ближе его сердцу, чѣмъ тревога ежедневной жизни и политическія событія дня, къ которымъ онъ относился довольно индифферентно. Кромѣ того, въ силу самихъ условій драматическаго творчества необходимо было принимать въ разсчетъ сценическія условія, вкусъ зрителей; но это постоянное стремленіе къ внѣшней цѣли было антипатично его духу, стѣсняло его фантазію, свободу его генія. Вотъ почему Гёте въ эпоху зрѣлости своего таланта неохотно обращался къ драмѣ и пользовался всякимъ предлогомъ, чтобы отложить въ сторону эту несоотвѣтствующую его характеру

работу. Начавъ свою литературную дѣятельность съ драмъ, онъ еще въ юности измѣнилъ драмѣ для романа („Вертеръ“). Во вторую же половину своей жизни онъ почти совершенно забросилъ драму и всецѣло обратился къ эпическому роду творчества — роману, эпическимъ поэмамъ (*„Вильгельмъ Мейстеръ“*, *„Германъ и Доротея“* *„Сродство душъ“*) — и научнымъ занятіямъ. Пальму первенства въ области драмы онъ охотно отдавалъ другому поэту — Шиллеру, съ которымъ сблизился нѣсколько лѣтъ спустя послѣ возвращенія изъ Италіи.

**Шиллеръ.**

Шиллеръ началъ свое драматическое поприще трагедіей *„Разбойники“*. Трагедія эта своимъ духомъ протеста противъ насилія и всякихъ неправдъ произвела сильное впечатлѣніе и сразу сдѣлала Шиллера популярнымъ человѣкомъ въ Германіи. Чтобы понять этотъ энтузіазмъ и духъ, проникающій пьесу, нужно припомнить обстоятельства жизни молодого автора. Шиллеръ родился въ 1759 году, былъ сынъ бѣднаго полкового хирурга и получилъ образованіе въ основанной герцогомъ Вюртембергскимъ военной академіи въ Штутгартѣ. Вь то время какъ основатель академіи, герцогъ Карлъ Евгеній, морилъ писателей въ тюрьмахъ за смѣлый образъ мыслей и продавалъ своихъ подданныхъ въ Америку, воспитывавшаяся въ его академіи молодежь зачитывалась Плутархомъ и Руссо, бредила идеалами равенства и свободы, горячо сочувствуя борьбѣ американцевъ за свою независимость. Написанная еще въ академіи, пьеса Шиллера была поставлена на сценѣ въ 1782 г., когда Шиллеръ былъ уже полковымъ медикомъ. Возмущенный революціоннымъ направленіемъ пьесы, герцогъ Карлъ Евгеній запретилъ Шиллеру писать что-нибудь кромѣ сочиненій, относящихся къ его спеціальности — медицинѣ, и тогда Шиллеръ рѣшилъ бѣжать изъ Штутгарта.

**„Разбойники“.**

Въ чемъ же состояла основная идея „Разбойниковъ?“ Со свойственной юношѣ стремительностью Шиллеръ рѣ-

шилъ драматизировать тотъ мотивъ, что великая душа имѣетъ право во имя своихъ возвышенныхъ идеаловъ отступить отъ традицій общественной жизни, разорвать съ обществомъ и сдѣлаться его бичомъ и исправителемъ. Герой пьесы, Карлъ Мооръ—пылкій юноша, начитавшійся Руссо и Плутарха; все ему кажется жалкимъ и ничтожнымъ въ современномъ обществѣ, лишенномъ доблести, энергіи и отступившемъ отъ требованій природы. Набравъ въ товарищи нѣсколько десятковъ пылкихъ головъ, Карлъ Мооръ задается цѣлью возродить общество, основываетъ разбойничью шайку, какъ будущихъ преслѣдователей эксплуататоровъ и тирановъ, и защитниковъ отъ ихъ гнета честныхъ и бѣдныхъ людей, — и такимъ способомъ хочетъ водворить справедливость на землѣ. Но онъ скоро убѣждается, что шелъ по ложному пути, и кончаетъ тѣмъ, что отдаетъ себя въ руки правосудія.

Къ этому главному мотиву присоединяются еще два побочныхъ — это ненависть между двумя братьями Карломъ и Францемъ Мооръ и любовь Карла Моора къ своей двоюродной сестрѣ Амаліи. Францъ Мооръ представляетъ изъ себя типъ злодѣя, по счастію, едва ли встрѣчающійся въ жизни; это человѣкъ эгоистическій, низкій, безъ стыда, жалости и совѣсти. Въ его личности есть нѣчто демоническое, мефистофелевское, ибо великое наслажденіе для него — дѣлатъ зло другимъ.

**„Фіеско“.**

Во второй своей пьесѣ *„Фіеско“* Шиллеръ оставилъ фантастическую почву и вступилъ на почву исторіи. Дѣйствіе пьесы происходитъ въ Генуѣ. Сюжетъ пьесы — это возстаніе группы свободолюбивыхъ людей съ Фіеско во главѣ противъ дожа Доріа. Освободивъ Геную отъ тирана, Фіеско самъ поддается искушенію власти и дѣлается герцогомъ; тогда другъ его, республиканецъ Веррина, сталкиваетъ его въ море. Если въ первомъ произведеніи Шиллера преобладали мотивы соціальные, попытка преобразованія всего общественнаго строя посредствомъ

возвращенія его къ первобытнымъ временамъ, то въ „Фіеско" основная мысль — политическая, апоѳеозъ республики и свободы, идеѣ которой Веррина такъ же приноситъ въ жертву своего друга, какъ Брутъ нѣкогда принесъ Юлія Цезаря.

**„Коварство и любовь".**

Черезъ два года послѣ „Разбойниковъ" Шиллеръ поставилъ на сцену *„Коварство и любовь"*, проникнутую тѣмъ же протестующимъ настроеніемъ противъ деспотизма и общественной неправды. Подобно „Эмиліи Галотти", послужившей ей образцомъ, *„Коварство и любовь"* разъигрывается при дворѣ маленькаго владѣтельнаго принца; не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что въ этой драмѣ Шиллеръ громилъ тѣ порядки, которые были въ Штутгартѣ. Основнымъ мотивомъ является вопросъ о такъ называемомъ неравномъ бракѣ. Сынъ важнаго сановника при дворѣ германскаго владѣтельнаго герцога, Фердинандъ, влюбляется въ Луизу Миллеръ, дочь бѣднаго музыканта. На почвѣ соціальнаго неравенства и разыгрываетея семейная трагедія, оканчивающаяся самоубійствомъ влюбленныхъ.

Трагедія Шиллера представляетъ собою лучшій образчикъ буржуазной драмы въ Европѣ. Отъ нея вѣетъ уже рѣзкимъ воздухомъ приближающейся революціонной бури, тучи которой нависли надъ всей Европой. Сущность ея — это вѣчный протестъ сознающаго свои права человѣческаго чувства противъ общественныхъ предразсудковъ, и этотъ мотивъ сообщаетъ пьесѣ Шиллера вѣчную юность.

**„Донъ-Карлосъ".**

Юношескій періодъ драматической дѣятельности Шиллера заканчивается „Донъ-Карлосомъ". Здѣсь онъ видитъ идеалъ не въ возвращеніи къ первобытному дикому состоянію, гдѣ царствуетъ самосудъ, не въ бѣгствѣ изъ общества, какъ въ „Разбойникахъ", но въ дѣятельномъ и мужественномъ участіи въ его судьбахъ. Тамъ борьба противъ существующихъ золъ дѣйствительности, здѣсь борьба за осуществленіе идеаловъ будущаго; тамъ пре-

дается обличенію и поруганію старый общественный строй съ его деспотизмомъ и предразсудками, здѣсь строится идеальное зданіе человѣческой жизни, основанное на терпимости, гуманности и свободѣ. Носителемъ этихъ идеаловъ является не герой трагедіи Донъ Карлосъ, а его другъ, маркизъ Поза; этотъ гражданинъ будущихъ вѣковъ, чье сердце бьется для всего человѣчества, борется за свободу людей и ихъ счастье. Поэтъ заставляетъ даже суроваго изувѣра Филиппа II склониться передъ этимъ представителемъ великихъ идей XVIII в. Филиппъ не только называетъ Позу человѣкомъ, являющимся въ столѣтія разъ, не только называетъ его своею первою любовью, но увлекается до того его великими идеями, что облекаетъ его своимъ довѣріемъ и дѣлаетъ его, такъ сказать, министромъ безъ портфеля. Какъ историческая драма, „Донъ Карлосъ" не выдерживаетъ критики: горячая вѣра маркиза Позы въ возможность быстраго перерожденія человѣчества подъ вліяніемъ идеи могла показаться возможной только въ XVIII в., но отнюдь не въ XVI.

Разсматриваемый съ художественно-драматической точки зрѣнія „Донъ Карлосъ" является гораздо слабѣе „Фіеско" и „Коварства и любви". Построеніе первыхъ трехъ актовъ превосходно; планъ ясенъ и развивается правильно; но съ четвертаго акта начинается путаница. Непонятно, какимъ образомъ можетъ Поза скрывать отъ своего друга свои отношенія къ королю. Несмотря на этотъ коренной недостатокъ цѣлаго, трагедія Шиллера обладаетъ многими крупными достоинствами; нѣкоторые характеры очерчены мастерски, нѣкоторыя сцены (напр. свиданіе Донъ Карлоса съ принцессой Эболи) ведены превосходно; а характеристика придворной среды, сдѣланная авторомъ по какому-то наитію (такъ какъ онъ никогда не имѣлъ случая наблюдать ее), показываетъ, что мы имѣемъ дѣло съ твореніемъ великаго поэта, сумѣвшаго глубоко проникнуть въ душу человѣка.

Хотя сюжетъ „Донъ Карлоса“ заимствованъ изъ исторіи, но драму эту нельзя назвать въ строгомъ смыслѣ слова исторической, ибо главнымъ источникомъ ея была новелла аббата С. Реаля, озарившая романтическимъ ореоломъ личность несчастнаго принца. Когда же много лѣтъ спустя Шиллеръ снова взялся за драму, то дѣятельность его приняла иной характеръ, и онъ написалъ нѣсколько историческихъ драмъ, въ которыхъ строже придерживается своихъ источниковъ. Рядъ этихъ драмъ открывается трилогіей „*Валленштейнъ*“ (между 1795—98 гг.).

„Вал штей

Построеніе пьесы въ высшей степени оригинально; это трилогія, состоящая изъ одиннадцати актовъ; изъ нихъ первый „*Лагерь Валленштейна*“ есть экспозиція, въ которой охарактеризовано войско Валленштейна, описана та почва, на которой будетъ происходить дѣйствіе. Въ характеристикѣ этой почвы Шиллеръ разрѣшилъ трудную задачу изобразить психологію наемной нѣмецкой солдатчины въ эпоху 30-лѣтней войны. Оказывается, что эта психологія гораздо болѣе сложна, чѣмъ кажется съ перваго взгляда, ибо, кромѣ любви къ разгулу и беззаботной жизни и жажды добычи, сюда входятъ и такіе идеальные элементы, какъ честь, презрѣніе къ смерти и идеальная преданность своему полководцу. Это словно громадная душевная фотографія, снятая поэтомъ сверху и въ одно мгновеніе.

„Лагерь Валленштейна“ служитъ не болѣе какъ прологомъ къ двумъ пятиактнымъ драмамъ изъ жизни Валленштейна „*Пикколомини*“ и „*Смерть Валленштейна*“, которыя такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ, что составляютъ одно цѣлое. Въ первой драмѣ мы знакомимся съ главнокомандующимъ австрійскихъ наемныхъ войскъ, герцогомъ Валленштейномъ, и подчиненными ему полководцами. Съ самаго начала видно, что отношенія между дворомъ и Валленштейномъ самыя натянутыя. Императоръ не довѣряетъ Валленштейну и думаетъ его смѣнить,

а Валленштейнъ думаетъ о томъ, чтобы отложиться отъ Австріи и съ преданнымъ ему войскомъ занять Прагу, гдѣ его провозгласятъ королемъ. Вторая интрига пьесы, тѣсно связанная съ первой — это любовь Макса Пикколомини къ дочери Валленштейна, Теклѣ, которая въ свою очередь горячо любитъ его. Для того, чтобы подвигнуть Валленштейна дѣйствовать, рѣшительный зять его, Терцкій, устраиваетъ у себя совѣтъ генераловъ, на которомъ они должны дать требуемую Валленштейномъ письменную клятву повиноваться ему безусловно. По совѣту хитраго Илло онъ вноситъ въ клятву оговорку: „не нарушая этимъ вѣрности императору“. На совѣтѣ все происходитъ, какъ придумалъ Илло. Сначала читаютъ подлинный текстъ присяги, а когда гости подвыпили, предлагаютъ къ подписи копію безъ оговорки о присягѣ, данной императору. Всѣ ее подписываютъ за исключеніемъ, впрочемъ, Макса Пикколомини, который обѣщаетъ дать отвѣтъ на слѣдующій день. Послѣ пира старый Октавіо Пикколомини, перешедшій на сторону императора, открываетъ Максу всѣ планы Валленштейна, въ надеждѣ возстановить его противъ полководца, — но достигаетъ совершенно противоположнаго результата, ибо Максъ безконечно преданъ Валленштейну.

Въ послѣдней части трилогіи „Смерть Валленштейна“ дѣйствіе идетъ ускореннымъ ходомъ и словно по наклонной плоскости стремится къ катастрофѣ. Терцкій сообщаетъ Валленштейну, что одинъ изъ его приверженцевъ схваченъ и сообщилъ императору всѣ его планы и что теперь настала пора дѣйствовать рѣшительно, заключить союзъ со шведами и сообщить обо всемъ войску. Но враги Валленштейна не дремлютъ. Хитрый Октавіо успѣваетъ склонить на сторону императора самыхъ преданныхъ Валленштейну генераловъ. Если такъ легко измѣняютъ Валленштейну испытанные полководцы, то еще легче переманить на сторону импера-

тора наемныхъ солдатъ. Съ остатками малонадежнаго войска Валленштейнъ идетъ въ крѣпость Эгеръ — онъ въ сущности уже подъ стражей, ибо его сопровождаетъ съ своимъ полкомъ измѣнникъ Бутлеръ. Валленштейнъ поселяется въ Эгерской крѣпости, и его убиваютъ на второй же день, по приказанію Бутлера. Но еще раньше доходитъ до Эгера вѣсть о гибели Макса, который палъ во главѣ своихъ кирасиръ въ битвѣ со шведскимъ отрядомъ. Узнавъ о мѣстѣ, гдѣ онъ похороненъ, Текла идетъ туда, чтобы покончить съ собой на его могилѣ.

Разсматриваемая съ художественной точки зрѣнія драма Шиллера является произведеніемъ въ высшей степени крупнымъ и оригинальнымъ. Нѣтъ нужды, что она слишкомъ длинна, даже, можно сказать, растянута, что въ ней не соблюдено единство интереса,—всѣ эти чисто техническіе недочеты съ избыткомъ искупаются громадными драматическими достоинствами. Можно ли, въ самомъ дѣлѣ, сѣтовать на несоблюденіе единства интереса, если мы взамѣнъ этого получили очаровательную личность Теклы? Много ли найдется во всемірной литературѣ женщинъ, которыя могли бы соперничать съ ней по возвышенности настроенія? Кажется, будто нѣмецкій идеализмъ всѣми своими лучами озарилъ это очаровательное, почти неземное существо. Характеры драмы, даже самые идеальные, очерчены такъ ярко и правдиво, что кажутся живыми людьми. Когда Шиллеръ работалъ надъ исторіей 30-лѣтней войны, его сильно заинтересовалъ загадочный, таинственный, исполненный противорѣчій характеръ Валленштейна. Всѣ эти противорѣчія Шиллеръ сумѣлъ объединить его преобладающей страстью — властолюбіемъ. Эта страсть въ соединеніи съ его мистически-астрологическимъ міросозерцаніемъ придаетъ всей его фантастической и въ то же время глубоко реальной фигурѣ въ высшей степени оригинальный отпечатокъ.

**„Марія Стюартъ“ и „Орлеанская дѣва“.**

По мѣрѣ приближенія къ новому столѣтію Шиллеръ работалъ все энергичнѣе. Словно предчувствуя свою скорую смерть, онъ съ лихорадочной поспѣшностью переходитъ отъ пьесы къ пьесѣ. Едва окончивъ „Валленштейна“, онъ принимается за „*Марію Стюартъ*“. Главный интересъ этой прекрасно построенной трагедіи заключается въ психологическомъ анализѣ двухъ противоположныхъ женскихъ характеровъ — королевы Елизаветы и Маріи Стюартъ, столкнувшихся на почвѣ политической и религіозной борьбы.

Отъ „Маріи Стюартъ“ Шиллеръ переходитъ къ „*Орлеанской дѣвѣ*“, которую пишетъ менѣе чѣмъ въ годъ. Легенда о Жаннѣ д'Аркъ не разъ подвергалась поэтической обработкѣ. Шекспиръ вывелъ ее въ первой части „Генриха VI“. Къ сожалѣнію, въ этомъ юношескомъ произведеніи онъ еще не сумѣлъ стать выше національныхъ предразсудковъ и изобразилъ Жанну такъ, какъ представляли ее себѣ суевѣрные англичане XV в., т.-е. въ видѣ дѣйствующей адскими силами колдуньи. Еще несправедливѣе отнесся къ Жаннѣ д'Аркъ Вольтеръ въ своей „Pucelle“. Разрушивъ трогательную легенду о средневѣковой національной героинѣ Франціи, Вольтеръ воспользовался удобнымъ случаемъ, чтобы осмѣять всѣ вѣрованія и весь строй средневѣковой жизни, и изобразилъ Жанну какой-то авантюристкой. Такое несправедливое и кощунственное отношеніе къ славной французской героинѣ возмущало идеально настроенную душу нѣмецкаго поэта.

Какъ драма, „Орлеанская дѣва“ имѣетъ большія достоинства и большіе недостатки. Драматизируя средневѣковой сюжетъ, Шиллеръ для большей иллюзіи не поколебался перенести въ свою пьесу и средневѣковое міросозерцаніе, средневѣковую вѣру въ чудеса. Естественное такъ смѣшано въ ней съ чудеснымъ и сверхъестественнымъ, что они образуютъ пеструю ткань, рѣдко встрѣ-

чающуюся въ драматическомъ произведеніи. Чудесное болѣе умѣстно въ эпопеѣ, чѣмъ въ драмѣ. Сама героиня до встрѣчи съ Ліонелемъ — лицо скорѣе эпическое, чѣмъ драматическое. Она дѣйствуетъ, какъ посланница Бога, она — идея, орудіе судьбы, а не женщина. Только въ сценѣ съ Ліонелемъ сказывается въ ней женская натура.

Изъ исторіи извѣстно, какова была дальнѣйшая судьба Орлеанской дѣвы послѣ того, какъ она, разбивъ англичанъ въ нѣсколькихъ битвахъ, заставила ихъ снять осаду Орлеана и короновала короля въ Реймсѣ. Заподозрѣнная въ сношеніяхъ съ адомъ, она была выдана своими суевѣрными соотечественниками англичанамъ, которые въ 1431 г. сожгли ее въ Руанѣ, какъ колдунью. Шиллеръ не могъ удовлетвориться такимъ ужаснымъ и непоэтическимъ концомъ; онъ придумалъ свой конецъ, въ которомъ Жанна еще разъ является спасительницей своего народа и умираетъ отъ ранъ, полученныхъ въ битвѣ за его свободу. Несмотря на нѣкоторые несомнѣнные недостатки пьесы, она все-таки принадлежитъ къ лучшимъ вещамъ, написаннымъ Шиллеромъ. Онъ вполнѣ достигъ своей цѣли — реабилитировать личность народной героини и изъ наивной легенды создалъ потрясающую всемірно-историческую драму, и онъ былъ правъ, когда, обращаясь къ Орлеанской дѣвѣ, сказалъ:

> Ты создана душой, и, окруженный славой,
> Переживетъ вѣка твой образъ величавый.

**„Вильгельмъ Телль“.**

Минуя „Мессинскую невѣсту“ — искусственное произведеніе въ античномъ духѣ и даже съ античными хорами, — переходимъ къ „*Вильгельму Теллю*“, надъ которымъ Шиллеръ работалъ лѣтомъ 1803 г. Драма эта стоитъ особнякомъ среди драматическихъ произведеній Шиллера; это — драма народная не только по своему духу, но также и потому, что героемъ ея является не отдѣльная личность, но цѣлый швейцарскій народъ.

Желая вдохновить современниковъ грандіознымъ зрѣлищемъ народа, борющагося за свою свободу, Шиллеръ отнесся къ своей задачѣ въ высшей степени добросовѣстно, перечиталъ о Швейцаріи все, что можно было перечитать, и на основаніи разсказовъ Гёте сумѣлъ придать обстановкѣ дѣйствія чисто швейцарскій колоритъ. Возмущенные несправедливостью, жестокостью и всякаго рода притѣсненіями австрійскихъ намѣстниковъ, вольные крестьяне трехъ швейцарскихъ кантоновъ Ури, Швица и Унтервальдена возстаютъ противъ нихъ съ оружіемъ въ рукахъ, убиваютъ ихъ самихъ, разрушаютъ ихъ тюрьмы и замки и провозглашаютъ себя свободными — таково содержаніе драмы Шиллера. Уже въ первомъ дѣйствіи драмы негодованіе противъ иностранныхъ угнетателей достигло высшей степени своего развитія, и достаточно одной искры, чтобы превратить его въ цѣлое пламя. Этой искрой является совѣщаніе тридцати трехъ представителей швейцарскаго народа въ долинѣ Рютли, драматизированное Шиллеромъ во второмъ актѣ. Кромѣ того, Шиллеръ воспользовался средневѣковой легендой о мѣткомъ стрѣлкѣ Теллѣ, котораго ландфогтъ Гесслеръ заставилъ сбить стрѣлой яблоко съ головы сына. Хотя пьеса названа по имени Вильгельма Телля, но это не значитъ, что онъ играетъ главную роль въ возстаніи противъ австрійской тираніи; онъ даже не былъ на совѣтѣ въ долинѣ Рютли; его называютъ главнымъ творцомъ свободы только за то, что ему удалось убить ненавистнаго Гесслера. Главнымъ героемъ великой національной драмы былъ весь швейцарскій народъ. Хотя всякое художественное произведеніе вытекаетъ изъ духа автора, но чѣмъ оно выше въ художественномъ отношеніи, тѣмъ оно кажется непосредственнѣе и объективнѣе. Всѣ согласны въ томъ, что пьесу Шиллера проникаетъ собою идея свободы, столь дорогая его республиканскимъ симпатіямъ; но эта идея не есть нѣчто абстрактное; каждый изъ тридцати трехъ

членовъ союза возстаетъ изъ своихъ личныхъ побужденій, но вмѣстѣ съ тѣмъ каждый сражается за общіе принципы человѣческаго общежитія — справедливость, уваженіе къ закону и человѣческое достоинство. Это искусное соединеніе элемента личнаго, реальнаго съ общимъ, идеальнымъ составлятъ особенную прелесть „Вильгельма Телля" и придаетъ всей пьесѣ глубоко поучительный характеръ.

Выше было замѣчено, что творческая сила Шиллера не знала усталости. Едва успѣлъ онъ поставить на сцену „Вильгельма Телля", какъ его уже занималъ новый трагическій сюжетъ — исторія Дмитрія Самозванца. Отъ „*Дмитрія*" дошло до насъ лишь нѣсколько сценъ, но картина польскаго сейма и монологъ царицы Мароы заставляютъ думать, что въ „Дмитріи" мы лишились одного изъ высоко-художественныхъ созданій Шиллера. Лежа на смертномъ одрѣ, Шиллеръ все бредилъ Дмитріемъ. Когда онъ умеръ, то на письменномъ столѣ его нашли монологъ Мароы, и это, вѣроятно, были послѣднія строки, имъ написанныя, послѣдняя добыча, вырванная изъ самыхъ когтей смерти.

**„Фаустъ" Гёте.**

Подъ вліяніемъ Шиллера Гёте принялся снова за „*Фауста*", начатаго еще въ юности. Надъ созданіемъ этой трагедіи онъ трудился всю жизнь и закончилъ ее лишь незадолго до смерти. „Фаустъ" — это вѣчный спутникъ Гёте. Сюда онъ вкладывалъ все передуманное и все пережитое; это поэтическая нить, связывающая собою различные періоды въ жизни Гёте. Въ основѣ Фауста лежитъ религіозная легенда о высоко-даровитомъ человѣкѣ, который сгораетъ жаждою знанія и наслажденія, отрекается отъ Христа и продаетъ свою душу дьяволу, который въ назначенный срокъ приходитъ за нею и уноситъ ее въ преисподнюю. Заимствовавъ содержаніе „Фауста" изъ народныхъ нѣмецкихъ книгъ и театра маріонетокъ, Гёте подъ вліяніемъ философскихъ идей XVIII в., создавшаго философію Канта, придалъ всей легендѣ глубокій философскій смыслъ, надъ разъясненіемъ котораго до сихъ поръ трудится критика философская, историче-

ская и эстетическая. Философская критика сразу открыла въ „Фаустѣ“ не художественное произведеніе, а величественную аллегорію, и принялась объяснять съ аллегорической точки зрѣнія даже такія сцены и подробности, какъ напр., сцену въ погребѣ Ауэрбаха, шкатулку Гретхенъ. Односороннія умствованія философской критики были замѣчены и опровергнуты критикой исторической, которая сосредоточила свои разысканія на вопросахъ о томъ, какимъ образомъ былъ созданъ „Фаустъ“, какими источниками Гёте пользовался, что̀ онъ внесъ изъ нихъ въ свое произведеніе, какимъ свѣтомъ освѣтилъ свой матеріалъ. По этому поводу были изучены легенды о союзѣ человѣка съ дьяволомъ и литературныя обработки этихъ легендъ: „Фаустъ“ Марло и пьеса Кальдерона „Чудодѣйственный магъ“. Конечно, и тутъ не обошлось безъ курьезовъ. Такъ одинъ комментаторъ подробно сравнивалъ „Фауста“ Гёте съ пьесой Кальдерона, не подозрѣвая, что содержаніе послѣдней заимствовано не изъ легенды о Фаустѣ, а изъ легенды о св. Кипріанѣ Антіохійскомъ. Несмотря на подобные промахи, историческая критика сдѣлала много для разъясненія „Фауста“, главное, разъяснила процессъ созданія „Фауста“ и отношеніе этого процесса къ собственнымъ душевнымъ переживаніямъ Гёте. Такъ, напр., она указала на сходство разговора Фауста съ Гретхенъ о религіи съ тѣмъ, что говорится о религіи въ письмахъ Вертера, и съ тѣмъ, что разсказываетъ объ юномъ Гёте Кестнеръ. Изъ этого она заключила, что разговоръ Фауста съ Гретхенъ долженъ былъ быть задуманъ вскорѣ послѣ „Вертера“, когда самъ Гёте, подъ вліяніемъ изученія Спинозы, такъ же смотрѣлъ на религію, какъ Вертеръ и Фаустъ. Наконецъ, критика эстетическая, разсматривая Фауста, какъ художественное цѣлое, подробно изучила его художественныя достоинства и его поэтическій стиль.

Главный пунктъ разногласій между комментаторами Фауста — это отношеніе первой части ко второй. Многіе критики изучаютъ только первую часть, только ее считаютъ достойной изученія въ художественномъ отношеніи, а во второй видятъ паденіе таланта Гёте; другіе, наоборотъ, отправляясь отъ словъ самого Гёте (въ письмѣ къ Вильгельму Гумбольдту), утверждаютъ, что обѣ части составляютъ одно художественное цѣлое, что „Фауста" нужно изучать во всемъ его объемѣ, какъ онъ первоначально возникъ передъ умственнымъ взоромъ поэта. Послѣднее мнѣніе имѣетъ за себя гораздо болѣе основаній. Пьеса представляетъ единство не только художественное, но и біографическое. Если первая часть трагедіи есть начало бурной карьеры Фауста, то вторая — ея завершеніе; вопросы, поставленные и рѣшенные отрицательно въ первой, во второй рѣшаются положительно, и трагедія оканчивается примиреніемъ Фауста съ жизнью на почвѣ труда, полезнаго для человѣчества. Фаустъ первой части — это типическій представитель нѣмецкой философской мысли XVIII в. Хотя онъ имѣетъ видъ ученаго, но въ сущности метафизикъ; онъ не довольствуется узкой сферой относительнаго познанія, очерченнаго вокругъ него положительной наукой, онъ ищетъ абсолютнаго познанія, хочетъ проникнуть въ сущность вещей. Неудовлетворенный положительной наукой, которая не можетъ отвѣчать на его вопросы, онъ отдается наукѣ тайной — магіи. Но вызванный имъ Духъ Земли, символическое олицетвореніе силъ природы, приводитъ его въ ужасъ. „Гдѣ же эта грудь", говоритъ Духъ, „которая создала весь міръ, носила его въ себѣ и лелѣяла? Какой жалкій ужасъ охватилъ тебя, того, кто ставилъ себя выше остальныхъ людей? Ты ли это, Фаустъ? Ты ли корчишься, какъ червь?" По исчезновеніи Духа Фаустъ чувствуетъ себя совершенно уничтоженнымъ. Разочаровавшись въ наукѣ, отвергнувъ давно наивную вѣру, онъ

впадаетъ въ полное отчаяніе и помышляетъ о самоубійствѣ, уже предвкушая сладость освобожденія отъ узъ земной ограниченности. Доносящійся до него благовѣстъ и пасхальное пѣснопѣніе спасаютъ его отъ самоубійства. Фаустъ чувствуетъ свое родство съ людьми, празднуетъ съ ними праздникъ Воскресенія. Когда по возвращеніи съ прогулки домой его душу охватываетъ давно покинувшее его религіозное чувство, онъ пробуетъ переводить Евангеліе, но стоитъ ему развернуть божественную книгу, какъ его критическая и скептическая мысль вступаетъ въ свои права, указывая на его вѣчное душевное раздвоеніе. Появленіе Мефистофеля даетъ мыслямъ Фауста другое направленіе. Подъ вліяніемъ внушеній Мефистофеля онъ думаетъ забыться въ наслажденіи жизнью, но изъ разговора Фауста съ Мефистофелемъ видно, что душу Фауста, томимаго жаждой безконечнаго, не наполнятъ никакія земныя наслажденія, никакая конечная радость, т.-е. къ жизненнымъ вопросамъ Фаустъ прилагаетъ метафизическую мѣрку абсолютнаго и ищетъ такого счастія, какое никто дать ему не въ силахъ. Чтобы отвлечь его отъ этихъ мыслей и заставить испытать прелесть чувственныхъ наслажденій, Мефистофель ведетъ его сначала въ погребъ Ауэрбаха и въ кухню вѣдьмы, гдѣ онъ выпиваетъ волшебный напитокъ, возбуждающій въ немъ страстныя желанія, свойственныя молодости. Но человѣкъ идеи великъ только тогда, когда онъ вращается въ сферѣ идей; окунувшись въ жизнь, онъ является такимъ же эгоистомъ и такимъ же чувственнымъ, какъ и всѣ остальные. Первоначально отношенія Фауста къ Маргаритѣ полны нравственной грубости; онъ ищетъ прежде всего обладанія ею, и Маргарита становится жертвой его страсти. Но мало по малу божественное чувство любви одухотворяетъ его: онъ чувствуетъ въ душѣ своей Бога. Подъ вліяніемъ любви раскрываются лучшія стороны его нравственной

природы, но полнаго удовлетворенія не даетъ ему даже любовь Маргариты; скептическій элементъ его духа, воплощенный въ образѣ Мефистофеля, смущающаго его покой, отравляетъ его счастье, лишаетъ его непосредственнаго наслажденія жизнью. Беременность Маргариты, убійство Валентина и заключеніе Маргариты въ тюрьму окончательно подавляютъ его, и первая часть „Фауста“ оканчивается полнымъ отчаяніемъ героя, терзаемаго упреками совѣсти и обвиняющаго себя въ гибели любимой женщины.

Основной мотивъ, связывающій обѣ части Фауста — это вопросъ о задачѣ человѣческой жизни, о возможности человѣческаго счастья. Если хочешь быть счастливымъ, не примѣняй къ конечному мѣрку безконечнаго; не ищи ни абсолютнаго знанія, ни абсолютнаго счастья, такъ какъ нѣтъ того мгновенія, которому ты могъ бы сказать: „Остановись!“ Вотъ глубокій и горькій смыслъ первой части „Фауста“. Подобно Канту, доказывавшему, что мы можемъ постигнуть не сущность вещей, а только явленія, и Гете въ рядѣ художественныхъ картинъ доказалъ невозможность для человѣка познать тайны природы и достигнуть полнаго счастья. Но если для человѣка невозможно выйти изъ рамокъ относительнаго, изъ предѣловъ своей ограниченной природы, то въ чемъ же человѣкъ можетъ найти удовлетвореніе и счастье на землѣ? На этотъ вопросъ Гёте отвѣтилъ второй частью Фауста. Ни погоня за славой, ни успѣхъ въ политикѣ, ни погруженіе себя въ полный обаятельной красоты міръ искусства не можетъ удовлетворять человѣческій духъ; единственное, что можетъ дать ему удовлетвореніе — это работа на пользу людей. Совершая эту работу, Фаустъ умираетъ, довольный собой, примиренный съ жизнью, достигнувъ возможнаго на землѣ счастія:

Да, мнѣ открыли долгой жизни годы
Законъ, который вѣчно не умретъ:
Лишь тотъ достоинъ жизни и свободы,
Кто ежедневно съ бою ихъ беретъ!

Всю жизнь въ борьбѣ суровой, непрерывной,
Дитя, и мужъ, и старецъ пусть ведетъ,—
И я увижу въ блескѣ силы дивной
Свободный край, свободный мой народъ.
Тогда бъ я могъ сказать мгновенью:
Остановись! Прекрасно ты!
И не исчезнутъ безъ значенья
Земные здѣсь мои слѣды. —
Въ предчувствіи такого счастья я
Достигъ теперь вершины бытія.

Воплотивъ въ личности Фауста первой части титаническія стремленія своей собственной юности, Гете надѣлилъ его во второй части тѣмъ счастьемъ, котораго онъ самъ достигъ въ старости и которое состояло въ сознаніи, что онъ прожилъ жизнь свою не даромъ, что своими произведеніями онъ увеличилъ сумму свѣта, тепла и гуманности въ современномъ ему обществѣ.

*Пособія для изученія нѣмецкой литературы XVIII в.* Шереръ (В.). Исторія нѣмецкой литературы. Перев. подъ ред. Пыпина. Томъ 2-й. С.-Пб. 1893. — Фогтъ (Ф.) и Кохъ (М.). Исторія нѣмецкой литературы отъ древнѣйшихъ временъ до настоящаго времени. Пер. А. Л. Погодина. С.-Пб. 1900. — Куно Франке. Исторія нѣмецкой литературы. Пер. Батина. С.-Пб. 1904.—Котляревскій (Н.). Міровая скорбь въ концѣ прошлаго и въ началѣ нашего вѣка. С.-Пб. 1898.—Филипповъ (М.). Лессингъ („Біографич. библіотека" Павленкова).—Куно Фишеръ. Лессингъ, какъ преобразователь нѣмецкой литературы. Пер. Разсадина. М. 1882. — Гаймъ (Р.). Гердеръ и его время. Пер. Невѣдомскаго. М. 1888. 2 тома. — Пыпинъ (А.). Гердеръ („Вѣст. Европы" 1890, мартъ и апрѣль).—Герье (В.). Философія исторіи Гердера („Вопросы философ. и псих." 1896, кн. 2). —Розановъ (М.). Поэтъ періода „бурныхъ стремленій" Якобъ Ленцъ. М. 1901. — Шаховъ (А.). Гёте и его время. 3 е изд. С.-Пб. 1903. — Холодковскій (Н.). Гёте. („Біограф. библ." Павленкова). — Льюисъ (Д.). Жизнь Вольфганга Гёте. Пер. подъ ред. Невѣдомскаго. С.-Пб. 1897.— Бельшовскій (А.). Гёте, его жизнь и произведенія. Перев. О. А. Рахмановой подъ ред. Петра Вейнберга. С.-Пб. 1898 (вышелъ только 1-й томъ).—Разговоры Гёте съ Эккерманомъ. Пер. Аверкіева. Два тома. С.-Пб. 1891. — Спасовичъ (В.) Дружба Гёте и Шиллера. („Сочиненія", т. 8). — Стороженко (Н.). Юношеская любовь

Гёте. („Изъ области литературы". М. 1902). — Корелинъ (М.). Западная легенда о докторѣ Фаустѣ („Вѣстн. Евр." 1882, ноябрь, декабрь). — Фришмутъ (М.). „Типъ Фауста въ мiровой литературѣ". („Критическiе очерки и статьи". С.-Пб. 1902).—Бойезенъ (Г.). „Фаустъ" Гёте. Комментарiй къ поэмѣ. Пер. Н. В. Арскаго. С.-Пб. 1899. — Шерръ (I.). Шиллеръ и его время. М. 1875. — Куно Фишеръ. Публичныя лекцiи о Шиллерѣ. М. 1890.—Лютеръ (А.). Лебединая пѣснь Шиллера. („Подъ знаменемъ науки", сборникъ въ честь Н. И. Стороженка, М. 1902). — Каленовъ (П.). Ученiе Шиллера о красотѣ и эстетическомъ наслажденiи (Приложенiе къ переводу „Пикколомини" и „Смерть Валленштейна". М. 1902).

*Переводы:* Лессингъ. „Лаокоонъ", пер. Е. Эдельсона, М. 1859. — „Гамбурская драматургiя", пер. Разсадина, М. 1893. — „Натанъ Мудрый, пер. В. Крылова, — Полное собранiе сочиненiй, С.-Пб. изд. т-ва М. О. Вольфъ. — Гёте. Полное собранiе сочиненiй въ переводѣ русскихъ писателей. 8 томовъ. С.-Пб. 1892—93. — „Фаустъ", переводъ Н. А. Холодковскаго, изд. Суворина („Дешевая библiотека"). — „Фаустъ", перев. въ прозѣ П. И. Вейнберга. С.-Пб., изд. т-ва „Знанiе". „Вертеръ" („Новая библiотека" Суворина.) — Шиллеръ. Полное собранiе сочиненiй въ перев. русскихъ писателей подъ ред. Гербеля, изд. 7-е. С.-Пб. 1893. — Полное собранiе сочиненiй подъ ред. С. А. Венгерова, С.-Пб., изд. Брокгауза и Ефрона (роскошное, иллюстр. изданiе). — „Пикколомини" и „Смерть Валленштейна", пер. П. А. Каленова, М. 1902. — „Марiя Стюартъ", пер. Шмакова. („Дешевая библiотека" Суворина). — „Донъ-Карлосъ". (Прозаич. переводъ съ иллюстрацiями. Изд. „Посредника").

# ОГЛАВЛЕНІЕ.

*Стран.*



## Отдѣлъ третій: Литература новаго времени.

*Стран.*

**Цѣна 1 руб. 40 коп.; въ переплетѣ 1 руб. 65 коп.**
**Складъ изданія:** Пречистенка, Обуховъ пер., домъ Калугина, кв. А. П. Митрофанова. Телеф. 72—89.

---

## Сочиненія того же автора.

1) *Предшественники Шекспира.* Эпизодъ изъ исторіи англійской драмы въ эпоху Елисаветы. Томъ I. Лилли и Марло. С.-Пб. 1872. *(Распродано.)*

2) *Робертъ Гринъ,* его жизнь и произведенія. Критическое изслѣдованіе. М. 1878. *(Распродано.)*

3) *Изъ области литературы.* Статьи, лекціи, рѣчи, рецензіи. Изданіе учениковъ и почитателей. М. 1902. Ц. 2 р. *(Складъ изданія у А. В. Васильева, типографія Сытина, Пятницкая ул.)*

4) *Опыты изученія Шекспира.* Изданіе учениковъ и почитателей. М. 1902. Ц. 1 р. 50 к. *(Складъ изданія тамъ же.)*

---

*„Подъ знаменемъ науки“.* Юбилейный сборникъ въ честь Н. И. Стороженка, изданный его учениками и почитателями. М. 1902. Ц. 2 р., на веленевой бум. 3 р. *(Складъ изданія въ книжномъ магазинѣ Карбасникова, Моховая.)*